

نقد النثر

في التراث النقدي والبلاغي

الدكتور

فتحي علي عبده

كلية الآداب - جامعة المنوفية

يطلب من

الدار المصرية للكتاب بالقاهرة

١٤١٤ هـ - ١٩٩٣ م



Bibliotheca Alexandrina

0105974



نقد النثر

في التراث النقدي والبلاغي

الدكتور

فتحي على عبده

كلية الآداب - جامعة المنوفية

يطلب من

الدار المصرية للكتاب بالقاهرة

١٤١٤ هـ - ١٩٩٣ م

الطبعة الأولى
١٤١٤ هـ / ١٩٩٣ م

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

بسم الله الرحمن الرحيم
وبه نستعين

الإلهاء

إلى روح أبي

وفاء

ودعاء

المقدمة

المقدمة

يحاول هذا البحث إلقاء الضوء على جانب مهم من جوانب تراثنا النقدي والبلاغي هو جانب نقد النثر، ومما لاشك فيه أن حتمية التفاعل مع الخطاب النقدي العالمي الحديث، دون انبهار به أو تبعية له، تفرض علينا دراسة الجوانب المختلفة لتراثنا النقدي، وتقييمها، والعمل على تنمية ما يصلح منها، خاصة إذا علمنا أن الخطاب النقدي العالمي الحديث قد أسس كثيراً من مقولاته على مقولات تراثية سابقة، يقول بعض الباحثين "ما يزال كثير من النقد اللاحق يؤسس كشموفه الموسعة على مقولات سابقة لم يتح لها في أوانها أن تنمو نمواً طبيعياً، لا على أيدي أصحابها أو على أيدي من أعقبهم، بل إن كثيراً من الأفكار الموسعة والتطبيقات العملية، إن هي في كثير من الأحيان إلا شروح أو تفسيرات لأفكار سابقة، والأمثلة على هذا أكثر من أن تحصى، ويكفي أن أشير هنا إلى الظاهرة "السوسيرية" المعروفة لنا جميعاً، وكل هذا يدعونا لا إلى إعادة قراءة النصوص القديمة والكشف عن الجوانب المضنية فيها فحسب، بل إلى الكشف - كذلك - عما فيها من فجوات، والعمل على تكميلها وتطويرها^(١).

إن الدعوة إلى معاودة قراءة التراث تعني وجوب معايشة تجاربنا النقدية

(١) قراءة في "معني المعني" عند عبد القاهر الجرجاني: مقال للدكتور عز الدين إسماعيل بمجلة فصول، العددان الثالث والرابع، المجلد السابع، إبريل - سبتمبر ١٩٨٧م. تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص: ٢٧ - ٢٨. وراجع أيضاً ما ذكره د. شكري عياد في حوار معه بمجلة القاهرة، العدد: ١٠٣ يناير ١٩٩٠م. تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ص: ٦٩ - من أن القديم والجديد ينصهران ويتحدان في العلوم الإنسانية؛ لأنها ليست تكنولوجيا أو قوانين طبيعية اكتشفت حديثاً، وإنما هي علاقات إنسانية درست من قديم، وما زالت لهذه الدراسات القديمة قيمتها حتى الآن، ويشير إلى أن كتاب الشعر لأرسطو لا يزال هو المرجع الأول للنقد الحديث، كما يقرر ذلك الناقد الأمريكي المعاصر نورثروب فراي. وراجع عن الإفادة من البلاغة القديمة في الأسلوبية:

P. Guiraud: Rhetoric and Stylistics. P 943/944, in Current trends in linguistics, Vol.12 ed Thomas Sobeok the Hague. Mouton 1974.

الخاصة، ومعرفة متطلبات واقعا العربي وآماله وظروفه، دون تعصب لهذا التراث أو لهذا الواقع، وبدون انغلاق أمام ما يخصص هذه المعادة ويشريها من تيارات النقد الأوربي الحديثة، شريطة ألا نصبح مجرد مقلدين ونقلة، أو متابعين لحداثة الغرب التي تعد صدى لمتطلبات الواقع الأوربي وآماله، الذي يختلف جنزيا عن متطلبات واقعا العربي وآماله، وبدون أن نندفع إلى رفض كل قيمة تراثية شغفا بهذه الحداثة لمجرد حداثتها، فلقد كان تراثنا العربي أكثر انفتاحا على تراث الأمم الأخرى، وأكثر قدرة على التفاعل معها دون أن يفقد شخصيته وهويته العربية، وهو في هذا يفوق كل محاولات دعاة متابعة الحداثة الغربية وتقليدها، يقول د. شكري عياد: "فخصوصية هذا التراث البارزة هي انفتاحه غير العادي على تراث الأمم الأخرى، وشجاعة أسلافنا في تقبل ذلك التراث تفوق بكثير شجاعة أعظم شجاعتنا، ولكن شجاعة أولئك الأسلاف كانت مستندة إلى العلم بقدر ما نسعفهم زمانهم، وشجاعتنا تستند إلى التبعج الذي يعبر عن شعور عميق بالضعف وفقدان الثقة بالنفس" (١).

ومن هنا تأتي أهمية الكشف عن نظرة تراثنا النقدي والبلاغي إلى نقد النثر، وتقييم هذه النظرة، وبيان ما يمكن أن تسهم به في إثراء نظرنا النقدي الحديث، وفي تدعيم قدرتنا على التفاعل مع تيارات النقد الغربي الحديث، وتتأكد هذه الأهمية إذا علمنا أن النظرة العامة لهذا التراث تشي باهتمامه بالشعر أكثر من النثر، مما دفع بعض النقاد - قديما وحديثا - إلى تقرير هذه الحقيقة، ولقد عبر عن هذا أبو القاسم الكلاعي ت حوالي ٥٤٥هـ، حيث أشار إلى أن الدافع إلى تأليف كتابه "إحكام صنعة الكلام" - هو مارأه من إهمال العلماء لقوانين النثر وأقانيه - يقول: "وإنما خصصت المنشور لأنه الأصل الذي أمن العلماء - لامتزاجه بطباعهم - ذهاب اسمه فأغفلوه، وضمن الفصحاء - لغلبته على أذهانهم - بقاء وسمه فأغفلوه، ولم يحكموا قوانينه،

(١) دائرة الإبداع ، مقدمة في أصول النقد: د. شكري عياد، دار إلياس العصرية بالقاهرة ١٩٨٧م:

ولاحصروا أفانينته^(١). كما عبر عن ذلك كثير من النقاد المحدثين^(٢).

وبالرغم من ذهاب بعض الباحثين المحدثين إلى أن دراسات إعجاز القرآن الكريم تعد قمة الدراسات النقدية المتصلة بالنثر ؛ لأن القرآن في صورته الثرية كان باعثاً - لإعجازه البياني - إلى البحث عن أسرار هذا الإعجاز في بنائه الأسلوبى علي تلك الصورة^(٣) ، إلا أننا لا نجد كتاباً نقدياً مستقلاً في التراث يتناول فنون النثر كالخطابة أو الكتابة أو المقامة .^(٤)

ولقد أشارت بعض الدراسات السابقة إلى عناية العرب - منذ القرن الثاني الهجري - بالخطابة ، نتيجة ظهور الصراع السياسي بين الأحزاب المختلفة، وازدهار الحركة الفكرية في هذا القرن ، مما أدى إلي أن يكون من تصدي للكلام في السياسة أو في العلم موفور الحظ من العبارة وظهور الحجة وخفة الروح والقدرة علي الإقناع ، ومن ثم فقد نشأ بحث دقيق فيما ينبغي أن يتحلي به الخطيب من الصفات، وما ينبغي أن يخلو منه من العيوب ، سواء أكان ذلك من حيث الكلام أم من حيث الهيئة

(١) إحكام صناعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق، الأندلس لأبي القاسم محمد بن عبيد الغفور الكلامي، تحقيق د محمد رضوان الداية، ط/٢، عالم الكتب بيروت، ١٩٨٥م ص: ٢٩، وراجع تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: د. محمد رضوان الداية، ط/١، دار الأنوار، بيروت ١٩٦٨ ص : ٤٠٥ .

(٢) انظر علي سبيل المثال: مقدمة لدراسة بلاغة العرب: د. أحمد ضيف، ط/١ مطبعة السفور بالقاهرة ١٩٢١، ص: ١٧٣، والنثر الفني في القرن الرابع. د. زكي مبارك دار الكتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة، ١٩٢٤: ٨٥/١، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، د. جابر عصفور، ط/٢، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٢: ١٢٤ - ١٢٥، المستوي اللغوي للفصحى واللهجات والنثر والشعر: د. محمد عبيد، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨١م: ١٠٩.

(٣) انظر تاريخ النقد العربي إلي القرن الرابع الهجري: د. محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر ١٩٦٤ : ٢٩٢ .

(٤) بالرغم من طموح الكلامي إلي وضع قوانين النثر وبيان أفانينه، إلا أن كتابه لم يستطع أن يحقق هذا الطموح بصورة واضحة أو كافية، وإن عد ببعض التجاوز كتاباً مستقلاً في النثر لا نقده.

والإشارة^(١)، كما أشارت دراسات أخرى إلى أن ازدهار فنون النثر وتنوعها في القرنين الثاني والثالث الهجريين قد دفعت النقاد إلى العناية - بجانب الشعر - بهذه الفنون فدرسوها ونقلوها مثلما نجد في البيان والتبيين للجاحظ وأدب الكاتب لابن قتيبة^(٢).

وإذا كانت هذه الدراسات - نظرا لأنها كانت معنية برصد التطور التاريخي للنقد عامة - قد اكتفت بالإشارة دون تفصيل، أو بيان لنظرة تراثنا النقدي والبلاغي إلى نقد النثر، فإن هناك بعض الدراسات السابقة - غيرها - قد حاولت إلقاء الضوء على بعض جوانب هذا الموضوع، وأهمها - فيما أعلم - أربع دراسات، أما الدراسة الأولى، فهي دراسة الدكتور أحمد أحمد بدوي عن "أسس النقد الأدبي عند العرب"، إذ عرض في هذه الدراسة بجانب مقاييس نقد الشعر - المقاييس التي اتخذها القدماء لنقد النثر، وقد رأي أن كثيرا من هذه المقاييس تتشابه مع مقاييس نقد الشعر، مع تفرد النثر ببعض المقاييس^(٣)، ثم أخذ يبين - قبل الحديث عن هذه المقاييس - الأنواع المختلفة للنثر، مخرجا الخطابة منها، لاعتمادها - في رأيه على البديهة والارتجال، بينما تعتمد بقية الأنواع على التفكير والروية^(٤). ثم أفرد بعد ذلك فصلا لبيان خصائص النثر المثالي عند نقاد العرب^(٥)، ولقد جاء هذا الفصل مقتضيا وغير مرتب

(١) انظر تمهيد في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر: د. طه حسين، في مقدمة نقد النثر المنسوب لقدامة بن جعفر، المكتبة العلمية - بيروت ١٩٨٠م ص: ٤ - ٥، وراجع تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري: د. محمد زغلول سلام: ٢٩٢.

(٢) انظر دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث: د. بدوي طبانة، ط/ ٧، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٥م: ٢٩٠/١٣٤ - ٢٩٢، وراجع أيضا تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري: د. محمد زغلول سلام: ٢٩٤/٦٦.

(٣) انظر أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر بالفجالة، ١٩٧٩م، ص: ٥٧١ - وراجع نقد الدكتور محمد مصطفى هدارة له في كتاب "مقالات في النقد الأدبي"، دار القلم: ١٩٦٥: ١٦٩ - ١٨٢، فلقد أخذ عليه الحشو والتكرار، وعدم المنهجية والولوع بالتقسيم والتفريع.

(٥) المرجع نفسه: ٥٩٣ - ٦٠٠.

(٤) المرجع نفسه: ٥٧٣.

منهجيا ، فلقد أشار في بدايته إلي ما ينبغي مراعاته في الرسائل السلطانية من الإيجاز والإطناب ، ثم ذكر أركان الكتاب البلاغي - كما نكرها ابن الأثير - وهي تتعلق بالمطلع والتخلص واللغة ، ثم تحدث عن نظرية ابن الأثير إلي ابتكار المعاني ، ثم عاد مرة أخرى إلي ما اشترطه النقاد في صفات اللغة ، ثم رجع إلي الحديث عن صحة المعاني وإبتكارها، ثم عرض مرة ثانية لاختيار الألفاظ ، وتحدث عن استعمال المصطلحات الكلامية، ثم تحدث عن حسن التخلص وكيفية تماسك الكلام، ثم تحدث عن الألوان البديعية في النثر مفردا للسجع والأزواج فصلا خاصا،^(١) ثم عقد فصلا خاصا للحديث عن الإطناب والإيجاز والمساواة^(٢) - رغم الإشارة إليهما سابقا - ثم خص القرآن بفصل خاص^(٣) ، عرض فيه لمكانته ورأي العرب في أسلوبه وإعجازه، ولكنه لم يبين كيفية إسهام هذا الجانب في إثراء الجانب النقدي مكتفيا بالإشارة إلي أن ذلك يحتاج إلي دراسة خاصة ، ثم عقد فصلا آخر لعرض ثلاثة نماذج من نقد العرب للنثر ، مكتفيا بتطبيقات سريعة ومقتضبة علي هذه النماذج^(٤)، ولما كان يري أن الخطابة تختلف عن بقية أنواع النثر ، فقد أفراد لنقدها حديثا خاصا ، تناول فيه ألوانها^(٥)، والفرق بين الارتجال والإعداد^(٦) ، وصفات الخطيب المثالي عند نقاد العرب^(٧) ثم عرض في فصل خاص للخطبة المثالية عند العرب^(٨) ، ذكر فيه نظرية النقد إلي نظامها ، ووحدة موضوعها ، وملاحة أسلوبها لأحوال السامعين وطبقاتهم، ثم عرض لخصائص لغتها وموسيقاها .

وأكد كان الدكتور أحمد بديوي موفقا في عرضه لخصائص الخطبة المثالية عند العرب ، أكثر من عرضه لخصائص النثر المثالي عندهم وأولا اعتماده علي عدد قليل من المصادر ، وعدم تعميق وترتيب هذه النظرات ، وفصله بين نقد النثر ونقد الخطابة،

(١) نفسه : ٦٠١ - ٦٠٥	(٢) نفسه ٦٠٦ - ٦٠٧
(٣) نفسه : ٦٠٨ - ٦١٢	(٤) نفسه : ٦١٣ - ٦١٨
(٥) نفسه : ٦٢١ - ٦٢٦	(٦) نفسه : ٦٢٧ - ٦٣١
(٧) نفسه : ٦٣٢ - ٦٣٨	(٨) نفسه : ٦٣٩ - ٦٥١

لامكن أن يخرج بنظرة متكاملة لأسس نقد النثر عند العرب .

أما الدراسة الثانية فهي دراسة الدكتور عثمان موافي عن قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم ، وقد خرجت هذه الدراسة تحت عنوان : " في نظرية الأدب ، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث "، وهي دراسة أكثر عمقا وتنظيما وثراء من الدراسة السابقة، ولقد احتوت هذه الدراسة علي ستة فصول ، وما يهمنا هو الفصول الخمسة الأولى، حيث أفرد الفصل السادس لمعالجة السمات النثرية في شعر الكتاب . فلقد تناول في الفصل الأول ، ماهية الشعر النثر ^(١) . وقد عرض فيه للمفهوم اللغوي للنثر ، ثم للمفهوم الفني له ، مؤكدا أن الوزن وحده ليس هو الفارق بين الشعر والنثر ، وأن هناك فروقا فنية دقيقة بينهما ، مما يجعل لكل منهما صفات خاصة به، كما أنهما يتفقان في بعض الصفات، ويختلفان في درجة الاتصاف بهذه الصفات ، ولكي يبين هذا الاختلاف فقد عرض في حديثه في الفصل الثاني عن الشكل الفني والموضوع ^(٢) . - جوانب اختلاف الصياغة الفنية لكل منهما شكلا وموضوعا ، مبينا أنه بالرغم من تناول النثر لبعض فنون الشعر ، إلا أن طريقة معالجة الشعر لهذه الموضوعات مختلفة عنه ، كما عرض في حديثه في الفصل الثالث عن الوزن والإيقاع ^(٣) - اختلاف الوزن والإيقاع في الشعر والنثر من حيث الكم والكيف والمصدر، إذ يعتمد الإيقاع في الشعر علي تكرار التفعيلات بينما يعتمد في النثر علي التناسب بين الألفاظ والجمل ^(٤) ، كما عرض في الفصل الرابع في حديثه عن اللغة ^(٥) لاختلاف خصائص لغة الشعر عن لغة النثر، مبينا أنه بالرغم من أن كثيرا من أسلافنا النقاد قد أقرروا الأسلوب المولد في التأليف الشعري والنثري ، إلا أنهم اختلفوا في الصياغة اللغوية لهذا الأسلوب شعرا ونثرا ، وفي درجة اتصافه ببعض الصفات الفنية هنا

(١) انظر في نظرية الأدب: من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية بالأسكندرية، ١٩٨٤: ج ١/١ - ٢٢.

(٢) المرجع نفسه : ٢٢ - ٥٦ (٣) نفسه : ٥٧ - ٨٦.

(٤) انظر في نظرية الأدب : ١/٧٠ - ٨٥ . (٥) المرجع نفسه : ٨٧/١ - ١٠٥.

وهناك ، لإدراكهم أن مفهوم الشعر يختلف عن مفهوم النثر ، وأن أخص ما يعيّن الشعر عن النثر هو اعتماد الشعر علي التخيل أو المحاكاة ^(١) ، ويرجع ذلك - في رأيه إلي اعتماد الكاتب في عرض أفكاره ومعانيه علي الموضوع التام والتحليل والبسط والإفاضة والالتزام - في كثير من الأحيان - بالدقة اللغوية في التعبير ، والاعتماد - أحيانا - علي الأقيسة والبراهين العقلية والمنطقية تدعيا لأفكاره وتأكيدا لها ^(٢) . وفي حديثه في الفصل الخامس عن التخيل والخيال ^(٣) ، يؤكد ماذهب إليه في الفصل السابق من غلبة الخيال علي الشعر وقلته في النثر ، ومن ثم فإن الفارق بينهما كمي في المقام الأول . ويخلص من هذا إلي أن الخيال يعد مظهرا من المظاهر الدالة علي تشابه الشعر والنثر في بعض الصفات ، واختلافهما في درجة اتصاف كل منهما بتلك الصفات ، ويشاركه في هذا الأمر - الموضوع والإيقاع واللغة . ^(٤)

ومما لاشك فيه أن عمق هذه الدراسة و ثراها ومنهجيتها قد أفاد الباحث كثيرا بغض النظر عن الاتفاق أو الاختلاف مع ما توصلت إليه من نتائج .

أما الدراسة الثالثة ، فهي دراسة البشير المجذوب من تونس، وعنوانها "حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامي" وقد عرض الباحث في بداية هذه الدراسة لعدم اهتمام النقاد القدماء بنقد النثر مقارنة باهتمامهم بنقد الشعر ^(٥) ، كما نوه بعدم وجود حد صحيح للنثر مثلما حظي الشعر بالعديد من التعريفات ^(٦) ، مشيرا إلي أن تعريف النثر لا يعتمد علي القدماء ببيان أنواعه فقط ، مع ما فيها من تضيق لمجالاتها ^(٧) ، ويرجع عوامل قصور الاهتمام بالنثر ، وتضييق مجالاته إلي أربعة عوامل هي ^(٨) : -

(١) نفسه : ٩٧/١

(٢) نفسه : ١٠٤/١ - ١٠٥

(٣) نفسه : ١٠٧/١ - ١٣٢

(٤) نفسه : ١٣٢/١

(٥) انظر : حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامي، الدار العربية للكتاب، تونس : ١٩٨٢ ص: ٩.

(٦) المرجع نفسه : : ١٠

(٧) نفسه : ١٢/١١

(٨) نفسه : ١٢ - ١٥

- أ - العامل الديني الذي يتمثل في الاهتمام بالقرآن وإهمال النثر غير القرآني .
- ب - العامل السياسي الاجتماعي الذي يتمثل في تشجيع الساسة للشعر لخدمة أهداف الدولة ، والاهتمام بالكتابة الديوانية أو الخطب السياسية فقط .
- ج - العامل الثقافي الفكري الذي يتمثل في تراجع دور المعتزلة منذ عهد المتوكل في ساحة النقد والفكر وسيطرة العجم علي مقاليد الأمور .
- د - كما أن هناك - أخيرا - سببا ذاتيا يتصل بطبيعة النثر وجوهره، إذ يرى أن جمال النثر أخفي وأغمض من جمال الشعر ، مما يحتاج معه إلي شيء من التعمق والبحث .

ويري الباحث أنه لولا الجاحظ والتوحيدي لما وجدنا شيئا يذكر حول نقد النثر^(١)، ثم يعرض لوظيفة النثر ، ويرى أن النقاد ينقسمون إزاءها طائفتين هما : طائفة المعنويين الذين يرون الأدب خلقا وإبداعا^(٢)، وطائفة اللفظيين الذين يرون الأدب إمتاعا وتفننا وتألقا في التعبير^(٣)، ثم يقسم البحث قسمين منفصلين، يتحدث في أحدهما عن خصائص النثر عند المعنويين ، ويتمثل من وجهة نظره - في وحدة الشكل والمضمون ، وفي الأصالة ، وفي الشمول^(٤). وتتضح الخاصية الأولى - عنده - في التوازن بين اللفظ والمعني^(٥)، ويتخذ من ذلك مجالا للحديث عن قضية اللفظ والمعني^(٦)، وعن الإيجاز^(٧) ، كما يرى أن من مظاهر التوازن أيضا - السهولة أو التوسط بين الغرابة والابتذال^(٨)، والتوازن بين أجزاء القول^(٩)، والتوازن بين مجموع الأثر وبين الغرض، ثم^(١٠) يعرض في أثناء حديثه عن وحدة الشكل والمضمون إلي

(٢) نفسه : ٢١ - ٢٣

(١) نفسه : ١٥ - ١٦ .

(٤) نفسه : ٣١ .

(٣) نفسه : ٢٦ - ٢٧

(٦) نفسه : ٢٤ - ٥٠ .

(٥) نفسه : ٣٣

(٨) نفسه : ٥٧ - ٦٥ .

(٧) نفسه : ٥١ - ٥٥

(١٠) نفسه : ٩٦ .

(٩) انظر حول مفهوم النثر الفني : ٩٢ .

النزعة العقلية عند المعنويين، أو كما يسميهم الكلاسيكيين ، متناولا قضية الصدق والكذب في الشعر والنثر ^(١) ، ومؤكدا أن العقل أساس النثر ، وأن الحس أساس الشعر ، وأن العقل مقدم علي الحس عند الكلاسيكيين ^(٢) ويبنى على هذا أن المعنى هو الذي يتحكم في البناء والنظم وفي الألوان البديعية ^(٣)، ثم تحدث عن موسيقى النثر الفني مشيرا إلي تنوعها وتعددتها ، وعدم ثبوتها علي نغم واحد وعد الاندواج خاصية جوهرية فيه لسلاسته ومرونته وعدم تكلفه ^(٤) ، ثم تحدث عن الخيال مشيرا إلي أنه من مقومات النثر الفني كالشعر ^(٥) .

أما الصفة الثانية للنثر عند المعنويين ، فهي الأصالة ، ويعني بها توفر الطبع للكاتب ^(٦) ، مشيرا إلي أهمية الصناعة في تهذيبه ^(٧) ، وإلي تلازمهما عند الأديب الناضج ^(٨) ، وإلي أثر البيئة الفكرية والاجتماعية في تكوين الأديب ^(٩) . أما الصفة الثالثة ، فهي الشمول ، ويعني بها التعبير عن الذات والمجموع ^(١٠) .

أما القسم الثاني فيتحدث فيه عن خصائص النثر عند اللغظيين ، كما تبدو من خلال كتب أبي حيان التوحيدي ، ويرى الباحث أن الأدب عند اللغظيين شكل جميل ، وأن مقياس جودته عندهم يتحدد بما فيه من صنوف المحسنات ، ومن ثم فإن اللغة عندهم غاية وليست وسيلة ، ومن هنا فقد أخذ عليهم التوحيدي عدم الاحتفال بالمعنى ^(١١) ، والكلف باللفظ ، ^(١٢) والولوع بالسجع ^(١٣) ، والغريب ^(١٤) ، والإسهاب ^(١٥) ، والإيهام والتعقيد والغموض العقيم ^(١٦) ، والتقليد ونضوب المهوبة الفنية ^(١٧) .

(١) نفسه : ٧٢	(٢) نفسه : ٧٤ - ٧٥
(٣) نفسه : ٨٢ - ٩٠	(٤) نفسه : ٩٩ - ١١٣
(٥) نفسه : ١١٤	(٦) نفسه : ١٣٩ - ١٤٠
(٧) نفسه : ١٤٢	(٨) نفسه : ١٤٣
(٩) نفسه : ١٤٥ - ١٤٧	(١٠) نفسه : ١٥٩
(١١) نفسه : ١٨٤	(١٢) نفسه : ١٨٧
(١٣) نفسه : ١٨٨	(١٤) نفسه : ١٩٢
(١٥) نفسه : ١٩٥	(١٦) نفسه : ٢٠٢
(١٧) نفسه : ٢٠٤	

وبالرغم مما توصل إليه الباحث من جوهرية الموسيقى والخيال في النثر الفني ، إلا أنه يفصله بين موقف اللفظيين وموقف المعنويين ، قد أضاع جهده دون أن يقدم لنا صورة مكتملة عن مفهوم النثر؛ لأن الواقع النقدي يأتي هذا الانفصال ، ومع أننا لاننكر دور الجاحظ والتوحيدي في إثراء جوانب نقد النثر ، إلا أن الاختصار عليهما ، تخسيق لمجال البحث ، ولهذا فقد وجدنا الباحث يتجاهل تماما الفلاسفة المسلمين في بحثهم عن مفهوم النثر ومقوماته الفنية .

أما الدراسة الرابعة ، فهي بحث بعنوان : "نقد النثر في تراث العرب النقدي حتي نهاية العصر العباسي ٦٥٦هـ" ^(١) للباحث نبيل خالد رباح أبو علي ، وقد كان علي بعد أن علمت بتشابه عنوان هذا البحث مع عنوان بحثي ، أن اختار موضوعا آخر ، ولكن بعد أن اطلعت عليه ، وبتشجيع من أستاذي الدكتور محمد مصطفى هدارة ، قررت المضي في بحثي ، لما رأيته من اختلاف المنهج ، وطريقة التناول بيني وبينه ، فرسالة الدكتور نبيل رباح تقع في ثلثمائة وثلاث وثمانين صفحة ، عدا المصارع والمراجع والفهرس ، وتضم بابين ، عنوان الأول منهما ، تراث نقد النثر ، ويقع هذا الباب في فصلين ، تناول الباحث في أولهما ما أطلق عليه اسم "الكتب التي تعرضت للموضوع" ، وقد قسمها ثلاثة أقسام هي : دراسات أسلوب القرآن الكريم ، ومصادر نقد النثر عامة ، وكتب الألفاظ . وقد تناول في القسم الأول ^(٢) منها كتب مجاز القرآن لأبي عبيدة ، ومعاني القرآن للفراء ، وتؤويل مشكل القرآن لابن قتيبة ، والنكت في إعجاز القرآن للرماني ، وإعجاز القرآن للخطابي ، وإعجاز القرآن للباقلاني . أما القسم الثاني ^(٣) منها فقد تحدث فيه عن رسالة عبد الحميد الكاتب إلي الكتاب ، وصحيفة بشر بن المعتمر ، والبيان والتبيين للجاحظ ، والرسالة العذراء لابن المبر ، وأدب الكاتب لابن

(١) مما تجدر الإشارة إليه أن الباحث قد نال بهذه الرسالة درجة الدكتوراه من كلية الآداب ببناها سنة ١٩٨٧ ، وقد صدرت بالعنوان نفسه عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٣ ، ولذا سنحيل في نقدها إلي صفحات الكتاب المنشور الذي يقع في ثمانية وسبع وخمسين صفحة .

(٢) انظر : نقد النثر في تراث العرب النقدي : ١٤ - ٥٢ .

(٣) انظر المرجع نفسه : ٥٣ - ١٠٦ .

قتيبة، والكتاب لابن درستويه، والخراج وصناعة الكتابة لقدامة بن جعفر، والبرهان في وجوه البيان لابن وهب، وكتاب الصناعتين للعسكري، وإحكام صنعة الكلام للكلاعي، واستدراك ابن الخشاب علي مقامات الحريري، واستدراك ابن بري علي ابن الخشاب، والمثل السائر لابن الأثير، أما القسم الثالث^(١)، فقد تحدث فيه عن كتب تهذيب الألفاظ لابن السكيت، والألفاظ الكتابية للهمداني، وجواهر الألفاظ لقدامة.

أما الفصل الثاني من هذا الباب، فقد تناول فيه الباحث ما أطلق عليه اسم كتب شروح النثر، وقد قسمه قسمين أولهما^(٢)، تحدث فيه عن تفاسير القرآن ممثلة في تفاسير الطبري والزمخشري والقرطبي، وتحدث في ثانيهما^(٣) عن شروح الأديب ممثلة في الكامل للمبرد، والاقتضاب في شرح أدب الكتاب للبطلوسي، والإيضاح للمقامات للمطرزي، وشرح مقامات الحريري للشريشي، وشرح نهج البلاغة لابن أبي الحديد.

ويلاحظ علي هذا الباب الذي شغل حوالي مائتي صفحة، أن الباحث في عرضه لما أطلق عليه اسم تراث نقد النثر، لخص مضمون ما ذكره من الكتب دون أي تبويب منهجي لما تتضمنه من قضايا، فضلا عن عدم جدة هذه القضايا، فلقد دارت كلها عنده حول اللفظ والمعني، والسرقات، والطبع والصنعة، وهي قضايا قد قُلت بحثا قبله، ولم يأت الباحث بأية إضافة تعمقها، أو تثريها، أو تبين كيفية تأثيرها في نقد النثر، بل يمكن القول إن البحث عن هذه القضايا لم يكن شاغله الأول، إذ تجده حريصا علي بيان سبب تكليف ما عرضه من كتب، وتتبع مباحثها المختلفة سواء أكانت ذات صلة بالنقد أم لا. كما يلاحظ علي هذا الباب أيضا أن الباحث قد جمع ما يمكن أن يفيد في كشف جوانب نقد النثر، وما يخلو من الإفادة، مثل مجاز القرآن، ورسالة عبد الحميد إلي الكتاب، والكتاب لابن درستويه، واستدراك ابن الخشاب، واستدراك ابن بري، بالإضافة إلي عدم إفادته من تفاسير القرآن وشروح الأدب.

(١) انظر نقد النثر في تراث العرب النقدي: ١٠٦ - ١١١.

(٢) نفسه: ١١٥ - ١٤٤.

(٣) نفسه: ١٤٥ - ١٨٩.

أما الباب الثاني فقد عرض فيه لفنون النثر ونظرية النقد فيها ، وقد وقع هذا الباب في ثلاثة فصول تسبقها توطئة ^(١)، تناول فيها الباحث نشأة الفنون النثرية ومراحل تطورها ، ثم بين مدى اهتمام النقد بالنثر وفنونه من خلال الإشارة إلى اهتمامهم بالتأليف في نقد النثر ، كما اتضحت له في عرضه للكتب في الباب الأول ، ومن خلال الإشارة إلى اهتمامهم بالمفاضلة بين الشعر والنثر ، ثم أفرد الفصل الأول للحديث عن الخطابة ^(٢)، وعرض فيه لصفات الخطيب ، ولأنواع الخطب، وموضوعاتها، وآراء النقد فيها ، ولبناء الخطبة ، ثم عرض لما أطلق عليه اسم الدراسة الأسلوبية ، تحدث فيها عن صفات اللفظ والعبارة والموسيقى ، أما الفصل الثاني فقد أفرد للحديث عن الرسائل ^(٣)، وقد سار فيه الباحث سيرته في الفصل الأول ، فقد تحدث عن مؤاملات الكاتب ، وعن أنواع الرسائل، وموضوعاتها، وآراء النقد فيها ، وعن بناء الرسالة ، ثم عن الدراسة الأسلوبية ، أما الفصل الثالث فقد أفرد للحديث عن المقامات ^(٤)، وقد قدم الباحث لهذا الفصل بتوطئة أشار فيها إلى عدم وجود دراسات نقدية في التراث عن فن المقامات ^(٥)، ولم يتنبه إلى أن هذه الإشارة كفيفة بأن تقوض له أركان هذا الفصل ، ولذا فقد ذهب يتحدث عن فن المقامات بين النشأة والارتقاء، وعن موضوعاتها، وطريقة معالجتها، وبنائها وأصولها الفنية ، ثم عن طبيعة نقد القدماء لها ، ودراساتهم لأسلوبها.

ويلاحظ علي هذا الباب أن ما يمكن أن يقع ضمن نقد النثر - بتجاوز - هو حديثه عن بناء الخطب والرسائل ، وحديثه عن ما أطلق عليه اسم الدراسة الأسلوبية لهما ، وهما يقعان في حوالي أربعين صفحة من حجم هذا الباب الذي يبلغ مائة وستا وسبعين صفحة ^(٦)، أما حديثه عن المقامة فإنه عبارة عن متابعات لتصورات النقد

(١) انظر نقد النثر في تراث العرب النقدي: ١٩٣-٢٠٢.

(٢) نفسه : ٢٠٥ - ٢٥٥ . (٣) نفسه : ٢٥٧ - ٣٠٢ .

(٤) نفسه : ٣٠٣ - ٣٣٥ . (٥) نفسه : ٣٠٢ .

(٦) تبلغ صفحات هذا الباب في الكتاب المنشور مائة واثنين وأربعين صفحة .

المحدثين لا القدماء ، أو اجتهادات شخصية منه ، يضاف إلي هذا أن اختلاص كل من الخطابة والرسائل والمقامات بحديث مستقل بالرغم من توحد نظرة النقاد إلي الخصائص الفنية لأنواع النثر الفني ووظيفتها - يعد تكريراً للقول وتفتيتاً لوحدة الدراسة ونموها ، وتشويهاً لمعاملها ، كما أن شغل الصفحات بالحديث عن صفات الخطب ، ومؤهلات الكاتب ، وأنواع الخطب والرسائل ، دون بيان لوجه صلتها بالحديث عن نقد النثر يعد تطويلاً وحشواً لا مسوغ له ، هذا بالرغم من أن الباحث ينص علي أنه حريص علي تجنب التكرار^(١).

وبالرغم من أن الباحث يري أن بحثه كله جديد ، وأن كل الموضوعات التي عالجها وكل المباحث التي عرضها تعد نتائج^(٢) ، وبالرغم أيضاً من أنه يذكر أنه لا يميل إلي طغيان الجانب التاريخي علي البحث^(٣) . إلا أنه لم ينتبه إلي وجود دراسات سابقة في الموضوع نفسه ، أكثر عمقا وثراء ومنهجية من بحثه ، كما أن موضوعاته ومباحثه تسيطر عليها الناحية التاريخية ، وتكاد تخلو من النقد ، يضاف إلي هذا أنه إذا كان ما يصلح من الباب الثاني للدخول في باب النقد ، هو أربعون صفحة ، فإن الباب الأول بأكمله لاصلة له بنقد النثر فضلاً عن النقد عامة ، كما أن الباحث لم يعن ببيان مفهوم النثر الفني أو وظيفته ، كما لم يوف طبيعة استخدامه للصورة الفنية حقها من الدراسة ، واكتفي بتقرير النظرة الشائعة التي تري قلتها وشهرتها فيه^(٤) ، كما أن حديثه عن موسيقي النثر لم يتجاوز سبع صفحات^(٥) ، بل إنه لم يذكر أي نص نقدي يبين موقف القدماء من النصوص النثرية .

ومما لاشك فيه أن هذه الدراسات قد أسهمت - بصورة إيجابية أو سلبية - في توضيح معالم الطريق أمام الباحث ، وساعدته علي اختيار المنهج الملائم للدراسة ، وإذا فقد قام الباحث بدراسة نقد النثر في التراث النقدي والبلاغي من خلال نظرتين متكاملتين أولاهما نظرة النقاد والبلاغيين العرب سواء أكانوا لغويين ، أم متكلمين ، أم

(١) انظر نقد النثر في تراث العرب النقدي: ٢٢٥ . (٢) نفسه : ٢٢٧ .

(٣) نفسه : ٢٧٦ . (٤) نفسه : ٢٥١ - ٢٥٢ - ٢٩٩ . (٥) نفسه : ٢٥٢ - ٢٥٥ - ٢٠٠ - ٢٠٢ .

أبناء ، ومثلهم ابن المقفع ت حوالي ١٤٢ هـ ، وعمرو بن عبيد ١٤٤ هـ ، والعنابي ت ٢٠٢ هـ ، وبشر بن المعتمر ت ٢١٠ هـ ، والجاحظ ت ٢٥٥ هـ ، وابن قتيبة ت ٢٧٦ هـ ، وابن القيم ت ٢٧٨ هـ ، والمبرد ت ٢٨٥ هـ ، وابن المعتز ت ٢٩٦ هـ ، وعبد الرحمن بن عيسى الهمداني ت ٣٢٠ هـ ، وابن طباطبا ت ٣٢٢ هـ ، وأبو بكر الصولي ت ٣٢٥ هـ ، وقدامة بن جعفر ت ٣٣٧ هـ^(١) ، وابن وهب ت بعد ٣٣٥ هـ^(٢) ، وأبو جعفر النحاس ت

(١) يبدو أن قدامة قد أسهم في مجال نقد النثر وبيان أصوله الفنية بكتاب خاص غير كتابيه:

نقد الشعر وجوهر الألفاظ، هو كتاب الخراج وصناعة الكتابة، وقد نقل عنه أبو هلال العسكري (انظر كتاب الصنائع: ١٦٦ / ٢٧٠) وابن سنان (انظر سر الفصاحة ٩٥ / ١٤٨ / ١٤٩) كما أشار إليه أبو حيان التوحيدي (انظر الإمتاع والمؤانسة : ٤ / ٤٥ - ١٤٦) والشرعشي (انظر شرح مقامات الحريري : ١ / ٣٣) وإن كان الشرعشي قد ذكر أن اسمه هو : سر البلاغة في الكتابة ، وقد أقام قدامة هذا الكتاب علي عدد من المنازل ، ومما يؤسف له أن المنزل الثالثة التي تختص - كما يقول هو - بامر البلاغة ، ووجه تعلمها ، وتعريف الوجوه المحمودة فيها ، والوجوه المذمومة منها - لم تصل إلينا (انظر كتاب الخراج وصناعة الكتابة، تحقيق د . محمد حسين الزبيدي - دار الرشيد للنشر - العراق ١٩٨١ ص ٣٧، وراجع مقدمة التحقيق ص : ١١٠ .

(٢) بالرغم مما ذهب إليه كثير من الباحثين من تأثر ابن وهب بفلسفة أرسطو ، خاصة كتاب الضطابة ، (انظر تمهيد في البيان العربي: د . طه حسين : ١٩ - ٢٣ ، البلاغة تطور وتاريخ: د . شوقي ضيف ، ط / ٣ دار المعارف بمصر ١٩٧٦ : ٩٧ - ١٠٢ ، والنقد د . شوقي ضيف ط / ٤ ، دار المعارف بمصر ١٩٧٩ : ٧٠ - ٧٤)، إلا أننا نرى أن هذا التأثر ظل محدوداً لأن ابن وهب توخى في إثراء بحثه عن وجوه البيان ، إذ نلاحظ أنه ينكر في كتابه : القياس والبرهان واليقين والظن والتصديق والإقناع والمغالطة ، والأشياء التي يقع بها الوصف، أو المقولات والمقدمات الصادقة والمشهورة والمظنونة والجدل والاحتجاج (انظر البرهان في وجوه البيان: تحقيق د . حفني محمد شرف ، مكتبة الشباب بالقاهرة ١٩٦٩ م : ٦٥ / ٦٧ / ٦٨ - / ٦٩ / ٧٣ / ٧٥ ، ٧٦ / ٧٩ / ٨١ / ٨٢ / ٨٤ / ٨٦ / ٨٧ / ٨٩ / ١٧٦ / ١٧٩ / ١٩٦) ، ومع ذلك فإنه يفتش في الربط بين هذه المصطلحات الأرسطية وبين أنواع البيان المختلفة ، ويقتصر أكثر استخدامها علي ما ينكره من أبواب الفقه الإسلامي ، وإذا ذكر ما يمكن أن يساعد علي جلاء حقيقة البيان، فإنه إما أن يعدل به عن جهته كما نجده عند حديثه عن الاختراع، فإنه يضرب له أمثلة من النحو كاسم الحال =

٣٣٧ هـ، والامدي ت ٣٧٠ هـ، وأبو سليمان المنطقي ت حوالي ٣٨٠ هـ، وأبو إسحاق الصابئي ت ٣٨٤ هـ، والرماني ت ٣٨٦ هـ، والخطابي ت ٣٨٨ هـ، والحائمي ت ٣٨٨ هـ، والقاضي والجرجاني ٣٩٢ هـ، وابن جنى ٣٩٢ هـ، وابن وكيع ت ٣٩٢ هـ، وأبو هلال العسكري ت ٣٩٥ هـ، وابن فارس ت ٣٩٥ هـ، والباقلاني ت ٤٠٢ هـ، وعبد الكريم النهشلي ت ٤٠٥ هـ، والشريف الرضى ت ٤٠٦ هـ، وأبو حيان التوحيدى ت ٤١٤ هـ، والقاضي عبد الجبار ت ٤١٥ هـ، وأبو علي المرتضى ت ٤٢١ هـ، وأبو أحمد علي بن مسكويه ت ٤٢١ هـ، وابن شهيد ت ٤٢٦ هـ، والثعالبي ت ٤٢٩ هـ، والشريف المرتضى ت ٤٣٦ هـ، والحصري القيرواني ت ٤٥٣ هـ، وابن رشيق ت ٤٥٦ هـ، وعلي بن خلف ت ٤٥٧ هـ، وابن سنان ت ٤٦٦ هـ، وعبد القاهر الجرجاني ت ٤٧١ هـ، أو ٤٧٤ هـ، وابن ناقي ت ٤٨٥ هـ، والحريزى ت ٥١٦ هـ، وأبو طاهر البغدادي ت ٥١٧ هـ، والزمخشري ت ٥٣٨ هـ، والسرقسطي ت ٥٥٨ هـ، وابن الصيرفي حوالي ٥٤٢ هـ، والكلاعي ت حوالي ٥٤٥ هـ، وأسامة بن منقذ ت ٥٨٤ هـ، والفخر الرازي ت ٦٠٦ هـ، والشريشي ت ٦١٩ هـ، وابن شيث ت ٦٢٥ هـ، والسكاكي ت ٦٢٦ هـ، وابن الأثير ت ٦٣٧ هـ، وابن أبي الإصبع ت ٦٥٤ هـ، وابن أبي الحديد ت ٦٥٦ هـ، وسليمان بن عبد القوى الطوفي ت ٧١٦ هـ، وشهاب الدين الحلبي ٧٢٥ هـ، والنويري ت ٧٣٣ هـ، وأحمد بن إسماعيل الحلبي ت ٧٣٧ هـ، والقزويني ت ٧٣٩ هـ، والعلوي ت ٧٤٩ هـ، والصفدي ت ٧٦٤ هـ، وابن نباتة المصري ت ٧٦٨ هـ، وابن خلون ت ٨٠٨ هـ، والقلقشندي ت ٨٢١ هـ، وابن حجة الحموي ت ٨٣٧ هـ، وشمس الدين النواجي ت ٨٥٩ هـ، والسيوطي ت ٩١١ هـ،

= والزمان والمصدر والتمييز والقاب العروض (انظر البرهان في وجوه البيان : ١٢٦) وإنما أن لا يعلق عليه ، ولا يتجاوز سطحه إلي عمقه مثال ذلك ما ذكره من أن أرسطو يصف الشعر بأن الكذب فيه أكثر من الصدق (انظر البرهان : ١٤٧) دون أن يفيد من هذه الملاحظة بأي وجه من الوجوه، ويتكرر ذلك فيما ينقله عن أرسطو من قوله بأن الأمثال تستخدم للاحتجاج لصحة القول ، وإفادة النتائج والتجارب (انظر البرهان : ١١٨ ، ١١٩) وقوله إنه يجب مخاطبة الناس علي أقدار أفهامهم (انظر البرهان : ١٩٦) وبناء علي ما سبق يمكن القول بأن نظرة ابن وهب إلي فن القول نظرة عربية في المقام الأول ، ولذا يكثر من ذكر القرآن والأحاديث وخطب العرب ، كما يبدو تأثير الجاحظ والمبرد وغيرهما من النقاد العرب واضحا في صفحات الكتاب (انظر البرهان : ١٢٩ / ١٥٣ / ١٩٩ / ٢٠٢ / ٢١٤ / ٢٢٥ / ٣٢٨ / ٢٤٤ / ٢٥١) .

ويلاحظ أن هؤلاء النقاد والبلاغيين - علي اختلاف انتماءاتهم المذهبية أو الفنية - يتفقون في النظرة إلي مقومات النثر الفني ، وإلي الكلام البليغ عامة .

أما النظر الثانية فهي نظرة الفلاسفة المسلمين (شراح أرسطو) مثل أبي نصر الفارابي ت ٢٣٩ هـ ، وابن سينا ت ٤٢٨ هـ ، وابن رشد ت ٥٩٥ هـ ، ومن تأثر بهم مثل كمال الدين ميثم البحراني ت بعد ٦٨٠ هـ ، وحازم القرطاجني ت ٦٨٤ هـ ، والسجلماسي ت بعد ٧٠٤ هـ ، إذ تتوحد نظرة هؤلاء الفلاسفة والمتأثرين بهم إلي المقومات الفنية للخطابة . وبالرغم من أن هذه النظرة تعتمد - أساسا - علي كتاب الخطابة لأرسطو ، إلا أنه يمكن القول إن شروحهم وتلخيصاتهم لهذا الكتاب تعبر عن نوق عربي محض ، وأنها ذات أبعاد عميقة وأصيلة تحمل الوعي بالتراث النقدي العربي ، وتضيف إليه خلاصة الفكر الأرسطي ، ولهذا فقد حرصنا علي أن نشير في حواشي هذا البحث إلي مواضيع المقارنة بين النص الأرسطي ، كما جاء في الترجمة العربية لكتاب الخطابة ، وبين تناول الفلاسفة له .

وبالرغم من اختلاف الأساس النظري الذي تنطلق منه النظرتان السابقتان إلا أنهما يتكاملان في النهاية لإعطاء صورة واضحة ومتكاملة عن نقد النثر في تراثنا النقدي والبلاغي ، ولكي نقف علي جوانب هذه الصورة ، فقد وقع البحث في خمسة فصول ، تتناول الفصل الأول منها ، مفهوم النثر الفني ، وقد بينت فيه كيفية الوقوف علي هذا المفهوم من خلال كتابات النقاد والبلاغيين ، موضحا مقوماته الفنية التي تحقق له ماهيته عندهم - مقارنة بالشعر ، كما عرضت في هذا الفصل أيضا ، لتعريف الفلاسفة للخطابة مبيناً معني الإقناع الخطابي ، ووسائل تحقيقه مقارنة ببقية الصنائع القياسية التي تكون مع الخطابة النسق المنطقي الذي ينظر من خلاله الفلاسفة إلي ماهيتها وموقعها من الفن .

أما الفصل الثاني، فقد تناول وظيفة النثر الفني ، وقد بينت فيه كيفية تكامل جانبي هذه الوظيفة، وهما الإفادة والإمتاع في نظرة النقاد والبلاغيين والفلاسفة ، وقد أفردت لكل منهما حديثا مستقلا لتوضيح كيفية ظهورهما مع مراعاة اختلاف الأساس

النظري الذي ينطلق منه النقد والبلاغيين والفلاسفة

أما الفصل الثالث ، فقد تناول اللغة وبعض الظواهر الأسلوبية ، وقد بينت فيه ما تختص به لغة النثر الفني من قيم جمالية وذاتية ، تقريبها من لغة الشعر ، وتبعدها عن لغة العلوم والمنطق ، كما عرضت لكيفية دراسة النقد والبلاغيين والفلاسفة لها من خلال مستويين متكاملين هما مستوي الألفاظ ومستوي التراكيب .

أما الفصل الرابع، فقد تناول الصورة الفنية ، وقد بينت فيه موقف النقد والبلاغيين والفلاسفة من استخدام النثر الفني لها ، وطبيعة هذا الاستخدام ووظيفته، مقارنة بالشعر، وقد ناقشت النظرة الشائعة التي تخص الشعر - نون النثر - بخصائص معينة للصورة الفنية سواء من حيث الكم أم من حيث النوع .

أما الفصل الخامس، فقد تناول الموسيقى والبناء الفني من خلال تصور النقد والبلاغيين والفلاسفة للوسائل التي تحقق القيم الموسيقية للنثر الفني ، وللصفات الجيدة لأجزاء القول التي تحقق وحدة الكلام واتساق المعاني .

ولقد حرص الباحث في تناوله للفصول كلها علي عدم الفصل بين الأنواع المختلفة للنثر الفني ، وذلك لتوحد نظرة النقد والبلاغيين والفلاسفة إلي الخصائص الفنية العامة التي تجمعها ، كما حرص علي تتبع تطور الأفكار النقدية عند النقد والبلاغيين والفلاسفة لبيان مواطن التجديد والتعميق والإضافة ومواطن التقليد والعقم ، كما حرص علي عرض وتفسير وتقييم النصوص النظرية والتطبيقية لهذه الأفكار ، كما حرص أيضا علي توضيح مكانة نظرة النقد والبلاغيين والفلاسفة من الدراسات النقدية الحديثة .

ولقد اعتمدت هذه الدراسة علي نوعين من الكتب ، أولهما ما أمكن الاطلاع عليه من كتب النقد والبلاغيين والفلاسفة والمتأثرين بهم ، وهذه الكتب تمثل المصادر الأساسية للبحث ، أما ثانيهما ، فهو الكتب العربية والمترجمة والأجنبية التي ساعدت الباحث علي دراسة وتفهم هذه المصادر، ويأتي في مقدمتها كتاب الدكتور عثمان موافي: في نظرية الأدب ، وكتابتا الدكتور جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث

النقدي والبلاغي ، ومفهوم الشعر ، وكتاب الدكتور ألفت محمد كمال عبد العزيز : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، وكتابا الدكتور شكري عياد : دائرة الإبداع، واللغة والإبداع، وكتابا الدكتور صلاح فضل : علم الأسلوب ، ونظرية البنائية في النقد الأدبي ، وكتاب الدكتور سعد مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية وإحصائية ، ومن الكتب المترجمة قواعد النقد الأدبي للأسل أبر كرومبي ، ودور الكلمة في اللغة لستيفن أولمان ، وبناء لغة الشعر لجون كوين ، والفنون والإنسان لإروين إدمان ، إلي غير ذلك من الكتب العربية والمترجمة المثبتة في نهاية البحث .

ويعد ، فإن الفضل لابد أن ينسب إلي أهله ، وإذا لايسعني إلا الاعتراف بفضل أستاذي الجليل : الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة ، فلقد نال هذا البحث وصاحبه من علمه ورعايته وتشجيعه، ما تقف الكلمات معه حيرى ، وما يقف القلم معه عاجزاً عن توفيقته حقه من الشكر والتقدير ، كما لا يسعني إلا الاعتراف بفضل أستاذي الجليلين : الأستاذ الدكتور عثمان سليمان موافي ، والأستاذ الدكتور محمد رجاء عيد ، لتفضلهما بمناقشة هذا البحث وتقويم هذه المحاولة ، مما أسهم في إضاءة الطريق الصحيح أمام الباحث ، ولقد قال سيدنا عمر بن الخطاب - رضي الله عنه: "خيركم من أهدى إلي عيوبي"، فجعل الكشف عن المساويء والعيوب بمنزلة الهدية التي تسر متلقيها ، وتدل علي حب مهديها ، لأنه تبصير بالطريق ، وتقويم للاعوجاج ، فلهما مني كل الشكر والتقدير .

إن هذه الدراسة - كما ذكرت - محاولة للكشف عن تصور النقاد والبلاغيين والفلاسفة المسلمين لنقد النثر، ومما لاشك فيه أن المحاولة قد تصيب وقد تخطيء ، فإن أصبت فذلك فضل الله يؤتيه من يشاء ، وإن كانت الأخرى ، فأملئ ألا يغفرتني بعض من نصيب المجتهد ، والله الموفق والمستعان .

الفصل الأول

مفهوم النشر الفني

الفصل الأول

مفهوم النثر الفني

إن تحديد مفهوم النثر ووظيفته يعد الخطوة الأولى التي تقوم علي أساسها النظرية النقدية للنثر عند النقاد العرب - إذا صح أن نطلق اسم النظرية علي مجموعة القواعد والضوابط التي صاغها النقاد العرب للحكم علي فنية النثر ، وبيان مقاييس الجودة والرداءة فيه - وذلك لأن هذه القواعد والضوابط تنصب علي الأداة التي يستعين بها النثر في تحقيق فنيته، ومن الطبيعي أن تتحدد طبيعة الأداء تبعاً للمفهوم والوظيفة

وسنحاول في هذا الفصل أن نتحدث عن مفهوم النثر الفني عند النقاد وعند الفلاسفة المسلمين (شراح أرسطو) والمتأثرين بهم ، مرجئين الحديث عن وظيفة النثر الفني إلي الفصل التالي .

ونبدأ أولاً بالحديث عن مفهوم النثر الفني عند النقاد والبلاغيين العرب ثم نتبعه بالحديث عنه عند الفلاسفة المسلمين والمتأثرين بهم .

وأول ما يلاحظ عند النقاد العرب ، أنه برغم عنايتهم بوضع مفاهيم محددة للشعر - إلا أنهم لم يضعوا مفهوماً مستقلاً محدداً للنثر الفني . ولا يعني هذا - بطبيعة الحال - أنه لم يكن لديهم مفهوم له ، وإنما غاية الأمر أنه لم يأت عنهم بطريقة مباشرة مفهوم للنثر الفني كما أتى مفهومهم للشعر ، والوقوف علي مفهومهم للنثر الفني؛ فإنه يتعين علينا أن نستنتج من خلال حديثهم عن الشعر. فلقد قسموا الكلام إلي قسمين هما : المنظوم والمنثور ، متخذين من الوزن فارقاً مميزاً بينهما، كما نصوا في تعريفاتهم للشعر علي هذا الفارق ، وبناء علي هذا يمكننا أن نستنتج أن النثر الفني كلام فني كالشعر إلا أنه يخلو من الوزن أو البحر الشعري ، وإن لم يخل تماماً من نوع خاص به من الوزن أو الموسيقي.

ويبدو كون الوزن فارقا مميزا بين الشعر والنثر فيما ينقله الجاحظ عن عبد الصمد بن الفضل بن عيسى الرقاشي حيث يذكر نور الوزن في حفظ الشعر من الضياع ، وفي حفز المتلقي علي سماعه ووعيه، يقول: " قيل لعبد الصمد بن الفضل بن عيسى الرقاشي : لم تؤثر السجع علي المنثور ، وتلزم نفسك القوافي ، وإقامة الوزن؟ قال : إن كلامي لو كنت لا أمل فيه إلا سماع الشاهد لقل خلافي عليك ، ولكن أريد الغائب والحاضر ، والراهن والغابر ، فالحفظ إليه أسرع ، والأذان لسماعه أنشط ، وهو أحق بالتقييد ، ويقلّة الثقلّت ، و ما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون ، فلم يحفظ من المنثور عشرة ، ولا ضاع من الموزون عشرة".^(١)

لقد وعي عبد الصمد بن الفضل الرقاشي الفارق المميز بين المنثور والمنظوم ، ومن ثم فقد حاول أن يحقق للمنثور قدرا من الوزن يحفظه من الضياع ، ويزيده قدرة علي تنشيط السامع لحفظه ووعيه ، ورأي أن ذلك يتحقق في نوع من المنثور هو "السجع" مما يشي بأن السجع نو قيم موسيقية مؤثرة تشبه إلي حد ما القيم الموسيقية للشعر.

ويتناقل النقاد العرب فكرة حفظ الوزن للمنظوم من الضياع ، فنجد ابن قتيبة ت ٢٧٦ هـ يذكر أن الله قد جعل الشعر للعرب "مقام الكتاب لغيرها ، وجعله لعلومها مستودعا ، ولآدابها حافلا ، ولأنسابها مقيدا ، ولأخبارها ديوانا لا يربث علي الدهر، ولا يبيد علي مر الزمان، وحرسه بالوزن والقوافي وحسن النظم وجودة التعبير من التدليس والتغيير، فمن أراد أن يحدث فيه شيئا عسر عليه، ولم يخف له كما يخفي في الكلام المنثور"^(٢).

(١) البيان والتبيين: لأبي عثمان الجاحظ، تحقيق عبدالسلام هارون، نشر مكتبة الخانجي بالقاهرة ط ٤ سنة ١٩٧٥م، الجزء الأول ص ٢٨٧، وانظر المصدر نفسه : ١/١٢٨، ١٦٦، ٢٨٢، ٦/٣، وانظر للجاحظ أيضاً: كتاب الحيوان: تحقيق عبد السلام هارون، منشورات المجمع العلمي الإسلامي، بيروت، ط/٣، سنة ١٩٦٩، الجزء الأول ص : ٧٥

(٢) تأويل مشكل القرآن: لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، تحقيق السيد أحمد صقر، دار التراث بالقاهرة ط/٢ سنة ١٩٧٣م، ص ١٧، ١٨.

ويذكر عبد الكريم النهشلي ت ٤٠٥ هـ - ويتابعه في ذلك ابن رشيق القيرواني ت ٤٥٦ هـ - أنه لما رأت العرب المنتهية يند عليهم ، ويتفقت من أيديهم ، ولم يكن لهم كتاب يتضمن أفعالهم ، تدبروا الأوزان والأعاريض ، فخرجوا الكلام أحسن مخرج بأساليب الفناء فجاء مستويا ، ورأوه باقيا علي مر الأيام ، فأنقروا ذلك وسموه شعرا^(١).

ومما لا شك فيه أن فكرة حفظ الوزن للشعر من الضياع ، لاتنفصل عن كونه مميزا له عن المنثور ، وإنما تؤكد هذا التميز ، ولذا ينبه أغلب النقاد العرب علي هذا الفارق .

فالمبرد ت ٢٨٥ هـ يري أن الوزن هو المميز للكلام المنظوم إذا تساوى مع الكلام المنثور في البلاغة . (٢)

ويشئ تعريف ابن طباطبا ت ٣٢٢ هـ للشعر بأن الوزن هو الفارق بينه وبين

(١) اختيار المتع في علم الشعر وعمله : تحقيق د. محمود شاكر القطان، ط/ ١، دار المعارف بمصر ١٩٨٢: الجزء الأول ص ٧٦، وانظر المصدر نفسه : ٦٢/١، وراجع العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت ط/ ٥ ١٩٨١م: ٢٠/١، ويجدر بالذكر أن هذه الفكرة نفسها نجدها عند كثير من النقاد، انظر علي سبيل المثال: سر الفصاحة: لابن سنان الخفاجي، تحقيق عبد المتعال المسعدي، مطبعة محمد علي صبيح القاهرة: ١٩٦٩ - ص ٢٧٩. ودلائل الإعجاز: لأبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٩٨٤: ص ١١. والمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لضياء الدين بن الأثير، تحقيق: د. أحمد العوفي، د. بدوي طبانة، نشر دار نهضة مصر للطبع والنشر بالقاهرة ط ٢ سنة ١٩٧٢م: ١٠٩:١ وجواهر الكثر (تلخيص كثر البراءة في ألوات نوى اليراعة) لتجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الطبري، تحقيق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٣ م ص ٤٢٧ وصحيف الأعشى في صناعة الإنشاء: للقلقشندي، المطبعة الأميرية بالقاهرة ١٩١٣ - ١٩١٦م ج ١/ ٥٨.

(٢) البلاغة: لأبي العباس يزيد بن المبرد، تحقيق د. رمضان عبد التواب، مكتبة الثقافة الدينية بالقاهرة ط ٢ سنة ١٩٨٥: ٨١.

النثر ، إذ يقول : "الشعر - أسعد الله - كلام منظوم ، يأن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم ، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماح ، وقصد علي النوق ، ونظمه معلوم محدود . (١)

كما يشي تعرف قدامة بن جعفر ت ٣٣٧ هـ للشعر بهذا ، وإن كنا نرى نظرة قدامة في هذا التعريف تتسع لتجعل للمنثور وزنا ، وإن لم يكن له نفس خصائص الوزن الشعري ، فهو يعرف الشعر بقوله : "إنه قول موزون مقفي يدل علي معني ، نقولنا : "قول" دال علي أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر ، وقولنا : "موزون" يفصله عما ليس بموزون ، إذ كان من القول موزون وغير موزون ، وقولنا : "مقفي" فصل بين ماله من الكلام الموزون قواف ، وبين مالا قوافي له ولا مقاطع . وقولنا : "يدل علي معني" : يفصل بين ماجري من القول علي قافية ووزن مع دلالة علي معني مما جري علي ذلك من غير دلالة علي معني". (٢)

فتفسير قدامة للمقفي بأنه فصل بين ماله من الكلام الموزون قواف ، وبين مالا قوافي له ولا مقاطع - يشير إلي وجود نوعين من الكلام الموزون ، أحدهما له قواف ومقاطع ، والآخر لا قوافي له ولا مقاطع ، ولما كان يرى أن الشعر لا يتحقق إلا باجتماع عناصره التي ذكرها في التعريف ومنها القافية (٣) ، فإنه لا بد أن يكون الكلام الموزون غير المقفي كلام نثريا ، مما يعني عدم خلو النثر الفني من الوزن تماما ، وأن هذا الوزن له خصائص معينة تميزه عن الوزن الشعري.

ويقسم ابن وهب ت بعد ٣٣٥ هـ العبارة إلي منظوم ومنثور ، ويرى أن المنظوم هو الشعر ، وأن المنثور هو الكلام (٤) ، وينكر أن "الشعر محصور بالوزن ، محصور

(١) عيار الشعر: تحقيق د. عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر بالرياض ١٩٨٥ ص ٥.

(٢) نقد الشعر: تحقيق كمال مصطفى، الطبعة الثالثة، مكتبة الخانجي بالقاهرة ١٩٧٩ ص ١٧.

(٣) المصدر نفسه / ٢٤.

(٤) انظر البرهان في وجوه البيان: تحقيق د. حفنى محمد شرف، مكتبة الشباب بالقاهرة ١٩٦٩م ص ١٢٧.

بالقافية ... والنثر مطلق غير محصور^(١) . غير أن ابن وهب لا يري للوزن قيمة إن لم تتوافر في الشعر الخصائص الجمالية المؤثرة ، التي يمكن أن نطلق عليها صفة الشعرية^(٢) . فالشاعر عنه لا يستحق هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره ، وإن كان إنما يستحق اسم الشاعر لما ذكرنا ، فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر ، وإن أتى بكلام موزون مقفى^(٣) .

فالأوزن إطاو أو قلب شكلي لا يحقق وحدة الشعرية ، وإنما لكي تتحقق هذه الصفة ، فلا بد أن تدعمه صفات الجدة والكشف والإحياء ، ويرى ابن وهب أن المصفة الشعرية توجد في النثر الفني أيضا ، وإذا يذكر أن البلاغة تقع في الشعر وفي النثر^(٤) .

(١) المصدر نفسه والمصحفة نفسها .

(٢) من الدراسات الجادة التي ميّزت بين الشعر والشعرية دراسة الدكتور حمادي صمود عن الشعر وصفة الشعر في التراث ، إذ يرى في هذه الدراسة أن " الشعرية يولمها الكلام إذا جاء على هيئة مخصوصة ، والشعر نمط في الكتابة ، وإمكانية من إمكانيات إجراء الكلام ، الشعرية جنس والنثر الشعر أنواع له . ومن ثم فإننا نحتاج لعنى أو جنس من المعنى يحدث في التقى فعلا شعوريا لا يختص بنمط في الكتابة دون نمط ، وبحكم هذا فكثير مما يسمى شعرا نظم لا شعر فيه ، وكثير من النثر شعر وإن لم يأت موزونا مقفى " . انظر مجلة قصول ، تصدر عن الهيئة العامة للكتاب ، المجلد السادس ، العدد الأول ، أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٥ : ٨١ ، كما يرى الدكتور صمود أن البلاغيين العرب قد أكدوا ، على اختلاف مدارسهم وعصورهم ، أن القوانين التي اشتقوها من النصوص الأدبية إنما هي قوانين كلية ، يمكن أن تقع في الشعر ، ويمكن أن تقع في النثر ، انظر المرجع السابق : ٨٠ ومن هنا فإنه يرى أن " انظر في تعريف الشعر منفصلا عن النثر نظرا قاصرا لا يستطيع أن ينفذ إلى جوهر هذا الحد ، لأنه مستمد من المقابلة ذاتها ، فالخصائص المميزة لأحد النمطين ليست مستمدة مما فيه ، ولكن بما ليس في غيره ، وهو أمر تسكت عنه جل الكتابات ، ويؤدي السكوت إلى سوء التقدير ويخلق تون النظرية العربية في الشعر منفذا من منافع فهمها لفهم تقديروا النسق الذي ينشأ واعتمدت عليه " . انظر المرجع السابق : ٧٧ ، ويرى أن هذه النظرة تطبق أيضا على مفهوم النثر عند العرب .

(٣) البرهان في وجوه البيان : ١٢٠ .

(٤) انظر المصدر نفسه : ١٢٧ .

ومما يجدر بالذكر أن أبا إسحاق الخصري القيرواني ت ٤١٢ هـ أو ٤٥٢ هـ يقرر أيضا أن " بلاغة النثر أخت بلاغة الشعر " انظر زهر الآداب وثمر الآليات : تحقيق على محمد البجاوي ، دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة ط ٢ سنة ١٩٧٠ : ١ / ٣١٨ .

وإنّ كل ما حسن في الشعر حسن في القول^(١) ، وأن الشعر كلام مؤلف فما حسن منه فهو في الكلام حسن ، وما قبيح منه فهو في الكلام قبيح ، وكل ما ذكرناه ... من لوصاف جيد الشعر فاستعمله في الخطبة والترسل ، وكل ما قلناه من معائبه فتجنبه ما هنا .^(٢)

ويتضح مما تقدم أن ابن وهب يرى أن الوزن فقط هو المميز بين الشعر والنثر ، كما يرى ضرورة أن يتوافر في كليهما القيم الجمالية المؤثرة ، وأنه بدون هذه القيم تنفني صفة الفنية منهما .

ويذكر الأمدي ت ٢٧٠ هـ رأيا لدعبل بن علي الخزازي في شعر أبي تمام ، يتضح منه أن الوزن هو الفارق بين المنظوم والمنثور عند دعبل والأمدي . يقول الأمدي : "حكي أيضا عن دعبل أنه قال : ما جطه الله (يقصد أبا تمام) من الشعراء ، بل شعره بالخطب وبالكلام المنثور (شبه منه بالشعر ، ولم يدخله في كتابه المؤلف في الشعراء) .^(٣)

ويوضح الأمدي المقصود بتشبيه شعر أبي تمام بالخطب والكلام المنثور ، فيذكر العبارة نفسها في باب " فيما كثر في شعره (يقصد أبا تمام) من الزحاف واضطراب الوزن"^(٤) فيقول : "وذلك هو ما قاله دعبل بن علي الخزازي وغيره من المطبوعين : إن شعر أبي تمام بالخطب وبالكلام المنثور أشبه منه بالكلام المنظوم"^(٥) ، ويعني هذا أن كثرة الزحافات واضطراب الوزن يقفان حائلا دون اكتمال الصفات المميزة للوزن الشعري ، ومن ثم فإنهما يخرجان بالشعر من دائرة المنظوم إلى دائرة المنثور ، ويؤكد الأمدي هذا الرأي ، فيقول : إن هذه الزحافات جائزة في الشعر ، وغير منكرة إذا قلت ،

(١) البرهان في وجه البيان : ٢٨٤ .

(٢) المصدر نفسه : ١٥١ ، وانظره أيضا ص ١٢٠ .

(٣) الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف بمصر ط ٢ - ١٩٧٢م : ١٩/١ .

(٥) المصدر نفسه والصحيفة نفسها

(٤) المصدر نفسه : ٣٠٦/١ .

فأما إذا جاءت في بيت واحد في أكثر أجزائه ، فإن هذا في غاية القبح ، ويكون بالكلام المنثور أشبه منه بالشعر الموزون. ^(١)

ومن هذا يتضح أن الوزن - عند الأمدي - هو الذي يحدد الفرق بين الكلام المنثور والمنظوم ، أما ماعدا ذلك من القيم الجمالية : مثل استخدام الألفاظ السهلة العذبة البعيدة عن التكلف ، المتكئة في مواضعها بحيث تعبر عن المعاني بوضوح أو نقصان ، ويحدث لا يمكن لغيرها القيام بهذه المهمة ، وكذا استخدام الصور الفنية المعبرة واللائقة - فإنهما يشتركان فيها ، ويؤكد هذا ويشي به النص التالي ، يقول الأمدي : "وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التآتي ، وقرب المأخذ ، واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ في مواضعها ، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه ، المستعمل في مثله ، وأن تكون الاستعارات والتشبيهات لائقة بما استعيرت له ، وغير منافرة لمعناه ، فإن الكلام لا يتكسى البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف". ^(٢)

ويعلق علي هذا النص بما يفيد اشتراك الشعر والنثر في هذه القيم الجمالية التي تكسب الكلام رونقا وبهاء ، فيقول : "وقالوا : وهذا أصل يحتاج إليه الشاعر والخطيب صاحب النثر". ^(٣)

ويفرق أبو سليمان المنطقي ت نحو ٣٨٠ هـ ^(٤) ، بين الشعر والنثر وفقا لاختلاف مصدرهما في النفس ، إذ يرى أن النظم أدل علي الطبيعة ؛ لأن النظم من حيز التركيب ، والنثر أدل علي العقل ، لأن النثر من حيز البساطة ^(٥) ، ولذا يؤثر فينا

(١) الموازنة: ٣٠٩/١.

(٢) المصدر نفسه: ٤٢٤/١ ، وانظر أيضا: ٢٩٧/١ ، ٤٢٨.

(٤) ذكرنا أبا سليمان المنطقي وأبا حيان التوحيدي ، وأبا علي مسكويه في حديثنا عن مفهوم النثر عند النقاد والبلاغيين ، بالرغم مما يتميزون به من نزعة فلسفية ومنطقية ؛ لأن مجمل نظرتهم يتفق مع نظرة النقاد والبلاغيين ، ويضاف إلى هذا أنهم لم يتناولوا مفهوم الخطابة برغم أنه يمثل صود مفهوم النثر عند الفلاسفة.

(٥) المقابسات: تحقيق حسن السندي ١/ط ، المكتبة التجارية الكبرى ، بالقاهرة ، ١٩٢٩ ، ٢٤٥.

الشعر لأنه معشوق للطبيعة والحس^(١) ، أو بمعنى آخر لأنه يستثير - بلوزانه - ميلنا الطبيعي نحو الانتظام ، ويخاطب فينا مواطن العاطفة .

وبرغم جدة هذا التفسير إلا أن أبا سليمان ينبهنا إلى ضرورة ألا يؤخذ علي إطلاقه ، إذ لا بد من تقييد ، وإلا خلا النثر الفني من كل قيمة فنية ، وأصبح أسيراً للمنطق والعقلانية ، ومن هنا تصبح المقابلة بينه وبين النظم عديمة الجدوى ، إذ كيف يقابل بين فن هو النظم ، وبين نثر لا يتمتع بأية قيمة فنية ، ولذا فإن أبا سليمان يرى أن النثر يمكن أن يتمتع من معين الطبيعة والعاطفة ، كما أن الشعر يمكن أن يستعين باختيارات العقل ، ويرى أن العاطفة تعمل في ضوء هيمنة العقل ، كما أن قبول النفس راجع إلي تصويب العقل^(٢) .

وبناء علي هذا يرى أنه إذا كان الوزن هو الفارق المميز بين الشعر والنثر ، وإذا كان الشعر ناتجا عن الطبيعة والحس والعاطفة ، بينما ينتج النثر عن العقل ؛ فإن تبادل الانوات الفنية بين الشعر والنثر يعد إثراء لكليهما ، وتدعيما لخصائصهما الجمالية ، ومن هنا فإنه يقرر أن في النثر ظلا من النظم ، وأن في النظم ظلا من النثر^(٣) .

ويرى أبو إسحاق الصابري ٢٨٤ هـ - ويعد من أوائل من فاضلوا بين الشعر والنثر^(٤) - أن "الشعر بني علي حدود مقررة وأوزان مقدرة" لاتوجد في

(١) المقاييس : ٢٤٥ .

(٢) المصدر نفسه والصحيحة نفسها

(٣) المصدر نفسه : ٢٤٥ ، ٢٤٦ ؛ وانظر أيضا الإمتاع والمؤانسة : لأبي حيان التوحيدي ، تحقيق أحمد أمين ، وأحمد الزين ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٢ ، ١٤١/٢ ، ١٤٥ .

(٤) بالرغم من أن هذه المفاضلات قد تعتمد على أسس دينية وأخلاقية ، وتقلل الأسس الفنية ، إلا أنها لا تكاد تخلو من النص على كون الوزن هو الفارق المميز بين الشعر والنثر ، كما تنص على وظيفتهما ، وما لا شك فيه أن معرفة المفهوم والوظيفة يعينان على تصور الخصائص الفنية للأداة ، ومن هنا فإننا لا نتفق مع ما ذهب إليه د. إحسان عباس من أن هذه المفاضلات اعتمدت على أسباب خارجة عن طبيعة الفن . انظر مقاله : " النقد العربي القديم من خلال مفهومات النقد الحديث " بمجلة المعرفة عدد ١٢ آب ١٩٧٢ ، تصدر عن وزارة الثقافة بسوريا ص : ١٢ . وانظر تقييم د. زكي مبارك لهذه المفاضلات في كتابه : النثر الفني في القرن الرابع ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر القاهرة ١٩٣٤ م . ج ١ : ٢٠ - ٣٠ .

الترسل^(١) ، وأن الوزن والقافية هما اللذان يحددان الشعر . (٢)

ويبني الصابي - بناءً على هذا الفارق - قضية ذات أهمية كبيرة في النقد ، وهي قضية الوضوح والغموض بين الشعر والنثر ، إذ يرى أن الوضوح من خصائص النثر ؛ لأنه غير مقيد بالوزن والقافية ، ولقدرته على التعبير عن الأفكار بكلام متصل متسلسل ، لا يتجزأ أبياتاً ، ولا ينفصل إلا فصلاً طويلاً كما أن توجه النثر إلى نوعيات مختلفة من المتلقين يوجب عليه هذا الوضوح ؛ وذلك لتفاوت قدرات المتلقين على الفهم . أما الغموض فهو خاص بالشعر ، ومرجع ذلك عند الصابي ، أن البيت في الشعر يجب أن يكون وحدة مستقلة في معناها عن بقية الأبيات ، ولهذا فالتضمين أو تعلق الأبيات بعضها ببعض يعد عيباً في نظره ، ومن هنا فإنه يرى أن الشعر يلجأ إلي تكثيف معاني الوحدة المستقلة في البيت الواحد حتي يتحقق لها صفة الاستقلال ، مما يقوده إلي الغموض . (٣)

ويرغم أن التكثيف أو الغموض غير الملغز من سمات الفن الجيد ، إلا أن قصره على الشعر وحده دون النثر يعد تقصيراً في رؤية الصابي ، ويضاف إلي هذا أن إرجاع الغموض في الشعر إلي استقلال الأبيات عن بعضها ، وليس إلي إيحاءية

(١) انظر المختار من رسائل أبي إسحاق الصابي: تحقيق محمد يونس عبد المال، رسالة دكتوراه مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة رقم ٢٣٧١: ٤٨٢ . ويجدر بالذكر أن المزيقي ت ٤٢١ هـ قد نقل هذا الرأي دون إشارة إلى الصابي، انظر مقدمة شرح ديوان الحماسة: تحقيق أحمد أمين، وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة ١٩٦٧ القسم الأول ص ١٨ .

(٢) انظر المختار من رسائل أبي إسحاق الصابي: ٤٨٣ .

(٣) انظر المختار من رسائل أبي إسحاق الصابي: ٤٨١ - ٢٨٣ ، وقد نقل المزيقي هذا الرأي أيضاً دون إشارة إلى الصابي، انظر مقدمة شرح ديوان الحماسة: ١٨/١ ، ومع هذا فإننا نجد المزيقي ينكر أن نظام البلاغة يتسلسل في أكثره المنظوم والمختور، انظر مقدمة شرح ديوان الحماسة: ١٥٠/١ ، وراجع عن ظاهر الغموض: دراسات في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق: د. محمد مصطفى هدار - دار الأندلسية للأفست بالأسكندرية ١٩٨٩: ١٢٠ - ١٥٠ ، وبحوث في النص الأدبي: د. محمد الهادي الطرابلسي، تونس ١٩٨٨: ١٥٧ - ١٨٠ .

الأدوات الفنية - يعد تفتيتاً للوحدة في الشعر، وإنقاصاً من القيمة الفنية له ، ومن الطريف أن يصدر هذا عن الصابي في الوقت الذي نجد فيه أبا علي الحاتمي ت ٢٨٨هـ - معاصره - يدعو إلى نوع من الوحدة في الشعر يقوم علي التسلسل والتماسك بحيث يشتبه الشعر بالنثر في اتصال أجزائه ، وتعلق بعضها برقاب بعض^(١).

ويبدو أن ابن سنان ت ٤٦٦ هـ ، وابن الأثير ت ٦٣٧ هـ كانا أكثر وعياً بحقائق الفن من الصابي ، ويتضح هذا من خلال اعتراضهما علي تفسير الصابي للغموض في الشعر، والوضوح في النثر، إذ يريان أن الأحسن في الشعر والنثر معا إنما هو الوضوح. يقول ابن سنان : "ومن شروط الفصاحة والبلاغة أن يكون معني الكلام واضحاً ظاهراً جلياً لاحتاج إلي فكر في استخراجِه ، وتأمل لفهمه ، سواء كان ذلك الكلام الذي لاحتاج إلي فكر منظوماً أو منثوراً."^(٢) ثم يدلل علي أنه لافرق بين الشعر والنثر في هذا الحكم ، فيذكر أن المقصود من الكلام هو أن يعبر الناس عن أغراضهم ، وأن ينقلوها إلي الآخرين ، وأن هذا المقصود لا يتحقق إذا كانت الألفاظ غير دالة علي المعاني ، ولا موضحة لها ، وذلك لأن الغموض يتعارض مع الإفهام ، أو بعبارة أخرى مع الغرض من الكلام.^(٣)

وبناء علي ذلك يري ابن سنان أن غموض الكلام شعراً ونثراً لا يرجع إلي ما ذكره الصابي، وإنما يرجع إلي عدد من الأسباب تتركز كلها حول إعاقة الإفهام أو التوصيل، ومن هذه الأسباب ما يرجع إلي غموض الألفاظ: كأن تكون الكلمة غريبة وحشية ، أو تكون من الكلمات المشتركة التي لا تفهم إلا بوجود قرينة ودليل علي مرادها، ومنها ما يرجع إلي غموض التأليف: كأن يكون تأليف الألفاظ مفرطاً في

(١) انظر حلية المحاضرة: لأبي علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي، تحقيق جعفر الطيار الكاظمي، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة تحت رقم ٧١٥، الجزء الأول ص ١٠٢.
ومما تجدر الإشارة إليه أن ابن طباطبا العلوي قد سبق الحاتمي إلى ذلك انظر عيار الشعر / ٢١٣.

(٢) انظر المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(٣) سر الفصاحة: ٢١٢

الإيجاز، أو سيء النظم، ومنها ما يرجع إلى المعاني : كأن يكون المعنى دقيقاً في نفسه ، أو يكون محتاجاً في فهمه إلى مقدمات يجب الإحاطة بها حتي يتيسر فهمه في حين أن المخاطب لا علم له بهذه المقدمات. (١)

ويتفق ابن الأثير مع ابن سنان في أن الوضوح لا يخص النثر بل الشعر، وإنما يشتركان فيه معاً، (٢) ولكنه يتميز عن ابن سنان وعن الصابي في أنه فرق بين وضوح الألفاظ - في الشعر والنثر - كمفردات، ووضوحهما فيهما كتركيب، فالألفاظ كمفردات يجب أن تكون واضحة مفهومة ؛ لأن الوضوح شرط من شروط الفصاحة، أما الألفاظ كتركيب فإنها تخضع - في الشعر والنثر - لتفاعلات السياق الذي توضع فيه ، ومن هنا فإن منها ما قد يكون واضحاً مفهوماً للعامة والخاصة، ومنها ما قد يشوبه قدر من الغموض الفني فلا يفهمه إلا الخاصة. (٣)

وإذا كانت تفاعلات السياق هي التي تحدد الغموض أو الوضوح في الشعر والنثر، فإن تفسير الغموض في الشعر بناء على وحدة الأبيات واستقلالها ، وتفسير الوضوح في النثر بناء على اتساع لقائله وتسلسل أجزائه لا يعدان عند ابن الأثير تفسيرين مقنعين ، ولذا يتساءل: هل تتسم كل فقرة في الكلام النثري المسجوع بالغموض إذا كانت قائمة بذاتها مثل بيت من شعر؟ (٤)

إننا قد نتفق مع الصابي في أن مخاطبة العوام - طبقاً لقاعدة مراعاة الكلام لطبقات المخاطبين، أو لمقتضي الحال والمقام - قد تحتاج إلى قدر من الوضوح ، ولكننا لا نتفق معه في أن يتخذ من هذا الأمر مبدأ يعمم على النثر كله ، لأن ذلك ينافي القاعدة نفسها التي يستند إليها في تقرير الوضوح ، إذ تفرض هذه القاعدة تعدد

(١) انظر سر الفصاحة: ٢١٢، ٢١٤.

(٢) انظر المثل السائر: ٩٣/١، ٨/٤، وانظر أيضاً لابن الأثير: الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور: تحقيق د. مصطفى جواد، وجميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٥٦م ص ١٤٩.

(٤) انظر المصدر نفسه: ٩/٤.

(٣) انظر المثل السائر: ٨/٤.

مستويات القول تبعاً لما يمليه الحال والمقام ، ومعنى هذا أن هناك عدداً من المستويات القولية في الشعر وفي النثر، وأن هذه المستويات قد تنقسم في كليهما بالغموض أو بالوضوح ، أما إطلاق القول بغموض الشعر، ووضوح النثر فهذا ما يثابه الواقع الأدبي والنظر النقدي الفاحص.

ويذكر أبو علي الحاتمي ت ٢٨٨ هـ أن البلاغة تنقسم إلى قسمين هما: المنثور والمنظوم^(١)، وأن الوزن والقافية هما الفارق بينهما ، فـ " المنثور مطلق من عقال القوافي، فإذا صفا جوهره، وطاب عنصره، ولطفت استعارته ، ورشقت عبارته كاد يساوى المنظوم لولا ما انفرد به المنظوم من فضيلة الوزن والقافية".^(٢)

ويشئ هذا النص - إلى جانب كون الوزن والقافية هما الفارق بين الشعر والنثر- بأن الخصائص الفنية التي توجد في الشعر- أو ما يُطلق عليها اسم الشعرية - يمكن أن تتحقق في النثر كما تتحقق في الشعر بل إن النثر قد يكون - أحياناً - أكثر شعرية من الشعر.

وينصح ابن وكيع التنيسي ت ٢٩٢ هـ الشعراء بالسرقه من المنثور، لأن المعاني المستجادة والحكم المستفادة ، إذا وُدت منشورة كانت كالنواذر الشاردة ، وليس لها شهرة المنظوم السائر علي ألسنة الراوين، المحفوظ علي قائله كالتكوين... وقد أبقى قائل الحكم المنثور لسارقها من فضيلة النظم ما يزيد في رونق ماثها ، وبهجة روائها^(٣).

(١) حلية المحاضرة: ٢/١.

(٢) المصدر نفسه: ٨/١.

(٣) النصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره: تحقيق د. محمد رضوان الداية، دارقنينة - دمشق ١٩٨٢: ٧، وما تجدر الإشارة إليه أن النثر كان أحد المصادر التي اعتمد عليها الشعراء في معانيهم خاصة في العصر العباسي، وفي ذلك يقول د. محمد مصطفى هدار: إنه في العصر العباسي، اتسعت دائرة السرقات إلى حد كبير، فكما تعددت منابع الثقافة في هذا العصر، تعددت مصادر الأخذ، فلم يعد الشعر المصدر الأوحى الذي يستمد منه الشعراء، بل اتجهوا إلى القرآن والحديث والفلسفة وأقوال الحكماء. راجع مشكلة السرقات في النقد العربي، دراسة تحليلية مقارنة: المكتب الإسلامي بيروت. ط: ٢، ١٩٧٥ ص: ٨٥، وانظر المرجع نفسه: ٧٥- ٧٧، ١١٤، ١١٨.

ويعني هذا أن مضمون الشعروالنثر يمكن أن يكون واحداً ، وأن الاختلاف بينهما يكمن في الوزن الذي له أكبر الفضل في حفظ الشعر من الضياع ، وشهرته في الأفاق ،

ويقسّم أبو هلال العسكري ت ٣٩٥ هـ أجناس الكلام إلى ثلاثة أقسام هي: الرسائل والخطب والشعر^(١) ، وواضح أن هذه القسمة تؤول إلى قسمين فقط هما: المنثور والمنظوم؛ لأن أساس التقسيم يقوم علي وجود الوزن في الشعر، وعدم وجوده في الرسائل والخطب ، فالرسائل والخطب كلام لايلحقه وزن ولاتقفية^(٢) .

ومما يلتفت النظر في تقسيم أجناس الكلام عند أبي هلال العسكري، أنه يصف هذه الأقسام بأنها "أجناس الكلام المنظوم"^(٣) ، مما يعني أنه لايفرق بين الشعر والنثر في صفة "المنظوم" أي في الصفة التي تعطي الكلام حقه من التأثير الجمالي، ولذا يقرر أن هذه الأقسام جميعها "تحتاج إلى حسن تأليف وجودة تركيب"^(٤) ، أو بمعنى آخر تحتاج إلى النظم الذي يعد ضرورة لإظهار القيم الفنية، ولبلوغ التأثير في المتلقي، ومن هنا فإنه يحرص علي تأكيد هذا الجانب في تفسيره لمعني حسن التأليف وجودة التركيب في الشعر والنثر، إذ يري أن الكلام يكتسب قبولاً وطلاوة وحسن موقع إذا أحسن تأليفه، وأجيد رصفه، بحيث توضع الألفاظ في موضعها وتمكّن في أماكنها، وتكون سهلة سلسة، وتخلو من المعازلة، وتبرأ من التكلف، أما إذا فقد الكلام هذه الصفات ، فإنه يفقد قدرته التأثيرية وطاقاته الجمالية^(٥) ، وتبلغ به درجة حرصه علي مراعاة هذا الجانب في النثر، أنه يجعل الشعر الجيد هو الذي يتصف بصفات النثر في جودة تأليفه وحسن رصفه. يقول: "والمنظوم الجيد ماخرج مخرج المنثور في سلاسته وسهولته واستوائه وقلة ضروراته"^(٦) .

(١) انظر كتاب الصناعتين: تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل ابراهيم، دار الفكر

العمري ط/٢، ١٩٧٢: ١٦٧

(٢) كتاب الصناعتين: ١٤٢ (٣) المصدر نفسه: ١٦٧ .

(٤) المصدر نفسه والصحيفة نفسها . (٥) انظر المصدر نفسه: ١٦٧ - ١٧٧ .

(٦) المصدر نفسه: ١٧١ .

ويُفرّقُ الباقلائي ت ٤٠٣ هـ بين أقسام الكلام عند العرب علي أساس وجود الوزن والقافية، فيذكر أنها "تنقسم إلي نظم ونثر، وكلام مقفي غير موزون، وكلام موزون غير مقفي، ونظم موزون ليس بمقفي كالخطب والسجع، ونظم مقفي موزون له روي".^(١)

وإذا كان القسمان الكبيران اللذان ينقسم إليهما الكلام عند الباقلائي هما النثر والنظم، فإن ذلك لا يعني عنده أنهما علي طرفي نقيض، وإنما يعني أن هناك صورتين أو قائلين للكلام، يختلفان في الشكل ويتفقان في الجوهر، فبرغم أن الوزن والقافية هما اللذان يعطيان الشعر شكله الفني، فإن ذلك لا يعني خلو النثر الفني من الوزن، وذلك لتتقاق الشعر والنثر في ضرورة وجود نوع من الموسيقى يمثل قيمة من القيم الجوهرية في الفن، وإذا جعل الباقلائي السجع والخطب من النظم الموزون غير المقفي، مما يدل علي وجود نوع خاص من الوزن في المتن، ولكن هذا النوع لا يرتقي إلي صورة الوزن الموجود في الشعر، كما يتنبه الباقلائي إلي اشتراك الشعر والنثر في القيم الجمالية التي يتحقق بها جوهر الفن، فيذكر أن الشعر والرسائل والخطب "أصول ما يبين فيه التفاصح وتقصده فيه البلاغة، لأن هذه أمور يُتعمل لها في الأغلب ولا يُتجاوز فيها".^(٢)

ويُفرّقُ أبو حيان التوحيدي ت ٤١٤ هـ وأبو علي مسكويه ت ٤٢١ هـ بين الشعر والنثر علي أساس الوزن فقط، لأن بقية القيم الفنية موجودة فيهما معا. يقول التوحيدي: "والشعر كلام وإن كان من قبيل النظم، كما أن الخطبة كلام، وإن كان من قبيل النثر، والانتثار والانتظام صورتان للكلام في السمع... وليس الصواب مقصورا علي النثر نون النظم، ولا الحق مقبولا بالنظم نون النثر، وما رأينا أحداً أغضى علي باطل النظم، واعترض علي حق النثر، لأن النثر لا ينتقص من الحق شيئا".^(٣)

(١) إعجاز القرآن: تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر ط/ ٤، ١٩٧٧: ٦٢.

(٢) المصدر نفسه: ٦.

(٣) أخلاق الوزيرين - مثالب الوزيرين الصاحب بن عباد وابن العميد: تحقيق محمد بن تلويت

الطنجي، المجمع العلمي العربي بدمشق ١٩٦٥: ٨.

فالشعر والنثر - عند التوحيدي - كلام بالدرجة الأولى، وما يفرق بينهما هو الوزن الذي يخرج الانتثار إلى الانتظام، أما ما عدا ذلك فمضمون كليهما واحد، ويؤكد أبو علي مسكويه ذلك فيقول: "إن النظم والنثر نوعان قسيما تحت الكلام، والكلام جنس لهما، وإنما تصح القسمة هكذا: الكلام ينقسم إلى المنظوم وغير المنظوم، وغير المنظوم ينقسم إلى المسجوع وغير المسجوع... (ف) النظم والنثر يشتركان في الكلام الذي هو جنس لهما، ثم يفصل النظم عن النثر بفضل الوزن الذي به صار المنظوم منظوماً". (١)

فالشعر والنثر - عند أبي علي مسكويه كما هما عند التوحيدي - كلام له صورتان يتحكم الوزن في تحديد الفرق بينهما، أما المعاني والمقومات الجمالية فإنهما يشتركان فيها، يقول أبو علي مسكويه: "ولما كان الوزن حلية زائدة، وصورة فاضلة على النثر صار الشعر أفضل من النثر من وجهة الوزن، فإن اعتبرت المعاني كانت مشتركة بين النظم والنثر، وإليس من هذه الجهة تميز أحدهما من الآخر، بل يكون كل واحد منهما صدقا مرة، وكذبا مرة، وصحيحا مرة، وسقيما أخرى، ومثال النظم من الكلام مثال اللحن من النظم، فكما أن اللحن يكتسي منه النظم صورة زائدة على ما كان له، كذلك صفة النظم الذي يكتسي منه الكلام صورة زائدة على ما كان له". (٢)

وينطلق ابن رشيق القيرواني ت ٤٥٦ هـ من خلال متابعتة لما قرره أستاذه عبد الكريم النهشلي بشأن كون الوزن حافذاً للشعر من الضياع، فيقسم الكلام إلى منظوم ومنثور. (٣)، ويرى أن الوزن هو الفارق بينهما، فبعد الشعر عنده يقوم بعد النية على أربعة أشياء هي اللفظ والوزن والمعنى والقافية (٤)، وهو في هذا يتابع قدامة بن جعفر في تعريفه للشعر مع زيادة شرط النية الذي تلمح بوارده في كتابات الجاحظ (٥). ويؤكد

(١) الهوامل والشواهد: نشره أحمد أمين والسيد أحمد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥١: ٣٠٩.

(٢) الهوامل والشواهد: ٣٠٩. (٣) العمدة: ١٩/١.

(٤) المصدر نفسه: ١١٩: ١، وانظر أيضاً: ١٧٤/١، حيث يذكر أن الشاعر يبادر بالتصريح في أول شعره ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منشور.

(٥) انظر البيان والتبيين: ٢٨٨/١، ٢٨٩.

هذا الفارق، فيذكر أن "الوزن أعظم حد الشعر وأولاهما به خصوصية، وهو مشتمل علي القافية وجالب لها ضرورة".^(١)

ويرغم هذا التأكيد، فإنه يري ضرورة تكامل هذا الركن مع بقية الخصائص الجمالية والإيحائية التي تؤثر في المتلقي، وإلا فقد الشعر صفة الشعرية، وغدا الوزن قالباً أجوف لا تأثير له، ومن هنا يعرف الشاعر - متابعاً في ذلك ابن وهب - بأنه الذي "يشعر بما لا يشعر به غيره".^(٢) ويترتب علي ذلك أنه إذا لم يكن عنده توليد معني، ولا اختراعه، أو استطراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أحجف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواء من الالفاظ، أو صرف معني إلي وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازاً، لاحقية، ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير.^(٣)

أما ابن سنان الخفاجي ت ٤٦٦ هـ فإنه يوهم من يطالع كتابه أنه الوحيد من بين النقاد العرب الذي تفرد بتعريف مستقل للنثر، ولكن الباحث المدقق يري أنه لا يختلف عن بقية النقاد، فهو يطالعنا بأن حد النثر هو حد الكلام^(٤)، ويقصد بحد الكلام: "ما انتظم من حرفين فصاعداً من الحروف المعقولة، إذا وقع ممن تصح عنه أو من قبيله الإفادة، وإنما شرطنا الانتظام لأنه لو أتى بحرف ومضي زمان، وأتى بحرف آخر لم يصح وصف فعله بأنه كلام، وذكرنا الحروف المعقولة، لأن أصوات بعض العجماوات ربما تقطعت علي وجه يلتبس بالحروف، ولكنها لا تتميز وتتفصل كتفصيل الحروف... واشترطنا وقوع ذلك ممن يصح منه أو من قبيله الإفادة لئلا يلزم عليه أن

(١) العمدة: ١٢٤/١.

(٢) العمدة: ١١٦/١ وانظر البرهان في وجوه البيان: ١٣٠.

(٣) العمدة: ١١٦/١. ويرغم تشابه موقفى ابن وهب وابن رشيق من ضرورة توافر الصفة الشعرية في الشعر، إلا أن ابن وهب يتميز عن ابن رشيق في أنه نص على أن هذه الصفة تتحقق في النثر أيضاً.

(٤) انظر سر الفصاحة: ٢٧٨.

يكون ما يستمع من بعض الطيور - كالبيغاء وغيرها - كلاماً، وقلنا القبيل دون الشخص، لأن ما يسمع من المجنون يوصف بأنه كلام، وإن لم يصح منه الفائدة، وهو بحاله، لكنها تصح من قبيله، وليس كذلك الطائر^(١).

ويلاحظ أن هذا الحد الذي نكره لا يخص النثر وحده دون الشعر، وذلك لأنه كما يشترط في النثر أن يكون مؤلفاً من كلمات معقولة صابرة عن تصح الإفادة عنه، فإن الشعر يشترك في ذلك معه، كما أنه لا يصح أن نعرف النثر بأنه هو حد الكلام فقط؛ لأننا نخال مع في هذا الحد ما يطلق عليه اسم الفن، وما لا يطلق عليه هذا الاسم.

ويبدو أن ابن سنان قد شعر بقصور هذا الحد، فذهب - كسابقه - يحدد مفهوم الشعر، مبياً الفرق بينه وبين النثر، مما يعني أن مفهومه للنثر ينطوي تحت تعريفه للشعر.

ولا يختلف مفهوم الشعر عنده عما هو عليه عند سابقه، فحد الشعر عنده هو "كلام موزون مقفي يدل علي معنى"^(٢)، ويشرح أركان هذا الحد فيقول: "قلنا: كلام، ليدل علي جنسه وقلنا: موزون، لنفرق بينه وبين الكلام المنتثر الذي ليس بموزون، وقلنا: مقفي، لنفرق بينه وبين المؤلف الموزون الذي لا قوافي له، وقلنا: يدل علي معنى، لنحتز من المؤلف بالقوافي الموزون الذي لا يدل علي معنى"^(٣).

وأول ما يلاحظ علي تعريفه للشعر أنه يقتضي أثر قدامة بن جعفر، وشرحه لأركان حد الشعر، كما يلاحظ أنه يجعل الشعر جنساً من الكلام، وفي هذا ما يعضد قولنا بأن تعريف النثر بأنه حد الكلام لا يعد تعريفاً مميزاً له، ويلاحظ أيضاً أنه برغم كون الوزن هو المميز بين الشعر والنثر إلا أن هذا لا يمنع من وجود نوع خاص من الوزن للنثر، فعبارة "الكلام المنتثر الذي ليس بموزون" تشي بأن هناك نوعاً من الكلام المنتثر الذي يدخله نوع من الموزون، ويتأكد هذا في تفريقه - متابعاً قدامة - بين

(١) المصدر نفسه: ٢٢، ٢٣.

(٢) سر الفصاحة: ٢٧٨.

(٣) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

المؤلف الموزون الذي لا قوافي له، وبين المؤلف الموزون الذي له قواف، ولما كان يري-
كقدامة - أن الوزن الشعري لا يكون إلا باجتماع الوزن المعروف (البحر) والقافية معا،
كما يري أن الأقوال الموزونة التي ليست بمقفاة لا تعد شعرا، كما أن الأقوال المقفاة
التي ليست بموزونة لا تعد أيضا شعرا، فإنه يخلص إلي نتيجة مؤداهما أن الفرق بين
الشعر والنثر بالوزن علي كل حال، وبالتقنية إن لم يكن المنتثر مسجوعا علي طريق
القوافي الشعرية^(١)، وبعبارة أخرى فإنه يؤكد أن النثر الفني نوعا خاصا به من الوزن،
وإن اختلف عن الوزن الشعري.

وإذا كان ابن سنان يري أن المنتثر نوعا خاصا من الوزن، فإنه يري أيضا أنه
يشتمل علي القيم الجمالية والغنية التي توجد في الشعر تماما، ولكنه يطل لاستشهاده
بالشعر علي القيم، بأن ذلك لا يعني خلو النثر منها، وإنما يرجع ذلك لسهولة حفظ
الشعر، وكثرة دورانه علي اللسان^(٢).

ويشئ رد عبد القاهر الجرجاني ت حوالي ٤٧١ هـ علي من ذم الشعر لكونه
موزونا مقفي، بأن الشعر يتميز عن النثر بالوزن والتقنية فقط، أما ما عدا ذلك من القيم
الغنية فإنهما يشتركان فيها، يقول عبد القاهر: "وإن زعم أنه ذم الشعر من حيث هو
موزون مقفي، حتي كُن الوزن عيب، وحتى كُن الكلام إذا نُظم نُظم الشعر اتضع في
نفسه، وتغيرت حاله، فقد أبعد، وقال قولا لا يُعرف له معني، وخالف العلماء في قولهم:
إنما الشعر كلام فحسنة حسن وقبيحة قبيح، وقد روي ذلك عن النبي صلي الله عليه
وسلم مرفوعا أيضا .

فإن زعم أنه إنما كره الوزن لأنه سبب لأن يتغنى في الشعر ويثلهي به، فإننا إذا
كنا لم ندعُ إلي الشعر من أجل ذلك، وإنما دعواناه إلي اللفظ الجزل، والقول الفصل،
والمنطق الحسن، والكلام البين، وإلي حسن التمثيل والاستعارة، وإلي التلويح والإشارة،
وإلي صنعة تَعَمِدُ إلي المعني الخسيس فتشرفه، وإلي الضئيل فتضخمه، وإلي النازل

(١) سر الفصاحة: ٢٧٩.

(٢) المصدر نفسه: ٦٦.

فترفعه، وإلى الخامل فتنوّه به، وإلى العاطل فتطّيه، وإلى المشكل فتجّيه، فلا متعلق له علينا بما نكر، ولا ضرر علينا فيما أنكر، فليقل في الوزن ماشاء، وليضمه حيث أراد. (١)

يرى عبد القاهر- كما يتضح من هذا النص- أن الشعر في الأصل وقبل أن يوزن- كلام، أي نثر، ومن ثم فإنه يخضع لنفس المعايير الفنية التي يخضع لها الكلام (النثر) في الحكم عليه بالجودة أو الرداءة. ومن هنا فإنه يطلب ممن يعيب الشعر لوزنه، أن ينحّي الوزن جانبا، وأن يبحث عن القيم الفنية التي تحقق فنيته، والتي لا تختلف عما هي عليه في الكلام، مثل جزالة الألفاظ، وقدرتها التعبيرية عن المعاني المتعددة، وطاقتها الإيحائية التي يشي بها حسن التمثيل والاستعارة أو التلويع والإشارة.

إن عبد القاهر هنا يحيله إلى البحث عن الشعرية، لا عن الشعر، وذلك لأن الشعر لا تتحقق صفته وتكتمل إلا بوجود الوزن والتقنية، فإذا نحيناها جانبا، فإنه لا يبقى إلا الشعرية أو القيم الفنية المحققة لجوهر الفن، وهذه القيم- كما يرى عبد القاهر- توجد في الشعر كما توجد في النثر، لأن الشعر كلام فحسنة حسن وقبيحة قبيح.

ويتفق أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي ت ٥٢٨ هـ (٢)، وأبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي ت حوالي ٥٤٥ هـ (٣)، والشرششي ت ٦١٩ هـ (٤).

(١) دلائل الإعجاز: ٢٤، وانظر المصدر نفسه: ص ٢٥.

(٢) انظر المقامات الرزومية: تحقيق د. بدر أحمد ضيفه نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الإسكندرية ١٩٨٢ م ص ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥٣.

(٣) انظر إحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس: تحقيق د. محمد رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت ط ٢ ١٩٨٥ م. ص ٣٥، ٤٤ ويذكر بالذكر أن الكلامي يشير إلى أن ألوان البنيع موجودة في النثر كما هي موجودة في الشعر (انظر المصدر نفسه: ١٠٢)، وما لا شك فيه أن ما يقصده بالوأن البنيع يسمح بدخول الاستعارة والتشبيه والكناية - أي العمد الرئيسية في علم البيان، وهي أساس تشكيل الصورة الفنية، بالإضافة إلى الألوان البنيعية المعروفة، وذلك لأن الفصل بينهما لم يتم إلا بعد عصر الكلامي.

(٤) انظر شرح مقامات الحريري: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، نشر المؤسسة العربية الحديثة لطبع والنشر والتوزيع بالقاهرة ١٩٦٩ م: ٢٠١/١.

وأيضاً حيث القروصين ت ٦٢٥هـ (١) وابن الأثير ت ٦٣٧هـ (٢) وابن أبي الإصبع ت ٦٥٤هـ (٣) وخير بن خنوزر العلوي ت ٧٤٩هـ (٤) والصفي ت ٧٦٤هـ (٥) والفتن ت ٢١١هـ (٦) مع النقاد السابقين في أن الوزن والتقوية هما الميزان بين الشعر والنثر وأن هذا الفرق لا يمنع من وجود نوع من الوزن في النثر الفني، كما لا يمنع من اشتراك النثر الفني مع الشعر في القيم الجمالية التي تحقق جوهر الفنية فيها.

أما ابن خلدون ت ٨٠٨هـ، فعلى الرغم من أن خلاصته رأيه (٧) تتفق مع ما ذهب إليه النقاد السابقون إلا أن رأيه في اختلاف أساليب الشعر عن أساليب النثر، واعتراضه علي ما يحدث في الواقع الفني من خلط بينهما (٨) - قد يوهم أن القيم

(١) انظر معالم الكتابة ومفاهيم الإيضاح، عني يشتره الضوي قسطنطين الياسا المخلصي، المطبعة الأدبية - بيروت ١٩١٢م ص ٦٨. حيث يرى ابن شيث أن "نوعت الشعر كلها تبخل في نوعت النثر إلا الوزن" راجع في التعليق على هذا الرأي كتاب: ملامح الشخصية المصرية في الدراسات البيانية في القرن السابع الهجري: للدكتور مصطفى الضاوي الجديوي، طبعة الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة سنة ١٩٧٠ من ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٦، حيث يؤيد.

الصارى للاتجاه الذي يسمى إلى إلغاء الفارق بين الشعر والنثر.

(٢) انظر: الفن السابق: ٣٢/٣٧-٣٨-٣٩-٤٠-٤١-٤٢-٤٣-٤٤-٤٥-٤٦-٤٧-٤٨-٤٩-٥٠-٥١-٥٢-٥٣-٥٤-٥٥-٥٦-٥٧-٥٨-٥٩-٦٠-٦١-٦٢-٦٣-٦٤-٦٥-٦٦-٦٧-٦٨-٦٩-٧٠-٧١-٧٢-٧٣-٧٤-٧٥-٧٦-٧٧-٧٨-٧٩-٨٠-٨١-٨٢-٨٣-٨٤-٨٥-٨٦-٨٧-٨٨-٨٩-٩٠-٩١-٩٢-٩٣-٩٤-٩٥-٩٦-٩٧-٩٨-٩٩-١٠٠-١٠١-١٠٢-١٠٣-١٠٤-١٠٥-١٠٦-١٠٧-١٠٨-١٠٩-١١٠-١١١-١١٢-١١٣-١١٤-١١٥-١١٦-١١٧-١١٨-١١٩-١٢٠-١٢١-١٢٢-١٢٣-١٢٤-١٢٥-١٢٦-١٢٧-١٢٨-١٢٩-١٣٠-١٣١-١٣٢-١٣٣-١٣٤-١٣٥-١٣٦-١٣٧-١٣٨-١٣٩-١٤٠-١٤١-١٤٢-١٤٣-١٤٤-١٤٥-١٤٦-١٤٧-١٤٨-١٤٩-١٥٠-١٥١-١٥٢-١٥٣-١٥٤-١٥٥-١٥٦-١٥٧-١٥٨-١٥٩-١٦٠-١٦١-١٦٢-١٦٣-١٦٤-١٦٥-١٦٦-١٦٧-١٦٨-١٦٩-١٧٠-١٧١-١٧٢-١٧٣-١٧٤-١٧٥-١٧٦-١٧٧-١٧٨-١٧٩-١٨٠-١٨١-١٨٢-١٨٣-١٨٤-١٨٥-١٨٦-١٨٧-١٨٨-١٨٩-١٩٠-١٩١-١٩٢-١٩٣-١٩٤-١٩٥-١٩٦-١٩٧-١٩٨-١٩٩-٢٠٠-٢٠١-٢٠٢-٢٠٣-٢٠٤-٢٠٥-٢٠٦-٢٠٧-٢٠٨-٢٠٩-٢١٠-٢١١-٢١٢-٢١٣-٢١٤-٢١٥-٢١٦-٢١٧-٢١٨-٢١٩-٢٢٠-٢٢١-٢٢٢-٢٢٣-٢٢٤-٢٢٥-٢٢٦-٢٢٧-٢٢٨-٢٢٩-٢٣٠-٢٣١-٢٣٢-٢٣٣-٢٣٤-٢٣٥-٢٣٦-٢٣٧-٢٣٨-٢٣٩-٢٤٠-٢٤١-٢٤٢-٢٤٣-٢٤٤-٢٤٥-٢٤٦-٢٤٧-٢٤٨-٢٤٩-٢٥٠-٢٥١-٢٥٢-٢٥٣-٢٥٤-٢٥٥-٢٥٦-٢٥٧-٢٥٨-٢٥٩-٢٦٠-٢٦١-٢٦٢-٢٦٣-٢٦٤-٢٦٥-٢٦٦-٢٦٧-٢٦٨-٢٦٩-٢٧٠-٢٧١-٢٧٢-٢٧٣-٢٧٤-٢٧٥-٢٧٦-٢٧٧-٢٧٨-٢٧٩-٢٨٠-٢٨١-٢٨٢-٢٨٣-٢٨٤-٢٨٥-٢٨٦-٢٨٧-٢٨٨-٢٨٩-٢٩٠-٢٩١-٢٩٢-٢٩٣-٢٩٤-٢٩٥-٢٩٦-٢٩٧-٢٩٨-٢٩٩-٣٠٠-٣٠١-٣٠٢-٣٠٣-٣٠٤-٣٠٥-٣٠٦-٣٠٧-٣٠٨-٣٠٩-٣١٠-٣١١-٣١٢-٣١٣-٣١٤-٣١٥-٣١٦-٣١٧-٣١٨-٣١٩-٣٢٠-٣٢١-٣٢٢-٣٢٣-٣٢٤-٣٢٥-٣٢٦-٣٢٧-٣٢٨-٣٢٩-٣٣٠-٣٣١-٣٣٢-٣٣٣-٣٣٤-٣٣٥-٣٣٦-٣٣٧-٣٣٨-٣٣٩-٣٤٠-٣٤١-٣٤٢-٣٤٣-٣٤٤-٣٤٥-٣٤٦-٣٤٧-٣٤٨-٣٤٩-٣٥٠-٣٥١-٣٥٢-٣٥٣-٣٥٤-٣٥٥-٣٥٦-٣٥٧-٣٥٨-٣٥٩-٣٦٠-٣٦١-٣٦٢-٣٦٣-٣٦٤-٣٦٥-٣٦٦-٣٦٧-٣٦٨-٣٦٩-٣٧٠-٣٧١-٣٧٢-٣٧٣-٣٧٤-٣٧٥-٣٧٦-٣٧٧-٣٧٨-٣٧٩-٣٨٠-٣٨١-٣٨٢-٣٨٣-٣٨٤-٣٨٥-٣٨٦-٣٨٧-٣٨٨-٣٨٩-٣٩٠-٣٩١-٣٩٢-٣٩٣-٣٩٤-٣٩٥-٣٩٦-٣٩٧-٣٩٨-٣٩٩-٤٠٠-٤٠١-٤٠٢-٤٠٣-٤٠٤-٤٠٥-٤٠٦-٤٠٧-٤٠٨-٤٠٩-٤١٠-٤١١-٤١٢-٤١٣-٤١٤-٤١٥-٤١٦-٤١٧-٤١٨-٤١٩-٤٢٠-٤٢١-٤٢٢-٤٢٣-٤٢٤-٤٢٥-٤٢٦-٤٢٧-٤٢٨-٤٢٩-٤٣٠-٤٣١-٤٣٢-٤٣٣-٤٣٤-٤٣٥-٤٣٦-٤٣٧-٤٣٨-٤٣٩-٤٤٠-٤٤١-٤٤٢-٤٤٣-٤٤٤-٤٤٥-٤٤٦-٤٤٧-٤٤٨-٤٤٩-٤٥٠-٤٥١-٤٥٢-٤٥٣-٤٥٤-٤٥٥-٤٥٦-٤٥٧-٤٥٨-٤٥٩-٤٦٠-٤٦١-٤٦٢-٤٦٣-٤٦٤-٤٦٥-٤٦٦-٤٦٧-٤٦٨-٤٦٩-٤٧٠-٤٧١-٤٧٢-٤٧٣-٤٧٤-٤٧٥-٤٧٦-٤٧٧-٤٧٨-٤٧٩-٤٨٠-٤٨١-٤٨٢-٤٨٣-٤٨٤-٤٨٥-٤٨٦-٤٨٧-٤٨٨-٤٨٩-٤٩٠-٤٩١-٤٩٢-٤٩٣-٤٩٤-٤٩٥-٤٩٦-٤٩٧-٤٩٨-٤٩٩-٥٠٠-٥٠١-٥٠٢-٥٠٣-٥٠٤-٥٠٥-٥٠٦-٥٠٧-٥٠٨-٥٠٩-٥١٠-٥١١-٥١٢-٥١٣-٥١٤-٥١٥-٥١٦-٥١٧-٥١٨-٥١٩-٥٢٠-٥٢١-٥٢٢-٥٢٣-٥٢٤-٥٢٥-٥٢٦-٥٢٧-٥٢٨-٥٢٩-٥٣٠-٥٣١-٥٣٢-٥٣٣-٥٣٤-٥٣٥-٥٣٦-٥٣٧-٥٣٨-٥٣٩-٥٤٠-٥٤١-٥٤٢-٥٤٣-٥٤٤-٥٤٥-٥٤٦-٥٤٧-٥٤٨-٥٤٩-٥٥٠-٥٥١-٥٥٢-٥٥٣-٥٥٤-٥٥٥-٥٥٦-٥٥٧-٥٥٨-٥٥٩-٥٦٠-٥٦١-٥٦٢-٥٦٣-٥٦٤-٥٦٥-٥٦٦-٥٦٧-٥٦٨-٥٦٩-٥٧٠-٥٧١-٥٧٢-٥٧٣-٥٧٤-٥٧٥-٥٧٦-٥٧٧-٥٧٨-٥٧٩-٥٨٠-٥٨١-٥٨٢-٥٨٣-٥٨٤-٥٨٥-٥٨٦-٥٨٧-٥٨٨-٥٨٩-٥٩٠-٥٩١-٥٩٢-٥٩٣-٥٩٤-٥٩٥-٥٩٦-٥٩٧-٥٩٨-٥٩٩-٦٠٠-٦٠١-٦٠٢-٦٠٣-٦٠٤-٦٠٥-٦٠٦-٦٠٧-٦٠٨-٦٠٩-٦١٠-٦١١-٦١٢-٦١٣-٦١٤-٦١٥-٦١٦-٦١٧-٦١٨-٦١٩-٦٢٠-٦٢١-٦٢٢-٦٢٣-٦٢٤-٦٢٥-٦٢٦-٦٢٧-٦٢٨-٦٢٩-٦٣٠-٦٣١-٦٣٢-٦٣٣-٦٣٤-٦٣٥-٦٣٦-٦٣٧-٦٣٨-٦٣٩-٦٤٠-٦٤١-٦٤٢-٦٤٣-٦٤٤-٦٤٥-٦٤٦-٦٤٧-٦٤٨-٦٤٩-٦٥٠-٦٥١-٦٥٢-٦٥٣-٦٥٤-٦٥٥-٦٥٦-٦٥٧-٦٥٨-٦٥٩-٦٦٠-٦٦١-٦٦٢-٦٦٣-٦٦٤-٦٦٥-٦٦٦-٦٦٧-٦٦٨-٦٦٩-٦٧٠-٦٧١-٦٧٢-٦٧٣-٦٧٤-٦٧٥-٦٧٦-٦٧٧-٦٧٨-٦٧٩-٦٨٠-٦٨١-٦٨٢-٦٨٣-٦٨٤-٦٨٥-٦٨٦-٦٨٧-٦٨٨-٦٨٩-٦٩٠-٦٩١-٦٩٢-٦٩٣-٦٩٤-٦٩٥-٦٩٦-٦٩٧-٦٩٨-٦٩٩-٧٠٠-٧٠١-٧٠٢-٧٠٣-٧٠٤-٧٠٥-٧٠٦-٧٠٧-٧٠٨-٧٠٩-٧١٠-٧١١-٧١٢-٧١٣-٧١٤-٧١٥-٧١٦-٧١٧-٧١٨-٧١٩-٧٢٠-٧٢١-٧٢٢-٧٢٣-٧٢٤-٧٢٥-٧٢٦-٧٢٧-٧٢٨-٧٢٩-٧٣٠-٧٣١-٧٣٢-٧٣٣-٧٣٤-٧٣٥-٧٣٦-٧٣٧-٧٣٨-٧٣٩-٧٤٠-٧٤١-٧٤٢-٧٤٣-٧٤٤-٧٤٥-٧٤٦-٧٤٧-٧٤٨-٧٤٩-٧٥٠-٧٥١-٧٥٢-٧٥٣-٧٥٤-٧٥٥-٧٥٦-٧٥٧-٧٥٨-٧٥٩-٧٦٠-٧٦١-٧٦٢-٧٦٣-٧٦٤-٧٦٥-٧٦٦-٧٦٧-٧٦٨-٧٦٩-٧٧٠-٧٧١-٧٧٢-٧٧٣-٧٧٤-٧٧٥-٧٧٦-٧٧٧-٧٧٨-٧٧٩-٧٨٠-٧٨١-٧٨٢-٧٨٣-٧٨٤-٧٨٥-٧٨٦-٧٨٧-٧٨٨-٧٨٩-٧٩٠-٧٩١-٧٩٢-٧٩٣-٧٩٤-٧٩٥-٧٩٦-٧٩٧-٧٩٨-٧٩٩-٨٠٠-٨٠١-٨٠٢-٨٠٣-٨٠٤-٨٠٥-٨٠٦-٨٠٧-٨٠٨-٨٠٩-٨١٠-٨١١-٨١٢-٨١٣-٨١٤-٨١٥-٨١٦-٨١٧-٨١٨-٨١٩-٨٢٠-٨٢١-٨٢٢-٨٢٣-٨٢٤-٨٢٥-٨٢٦-٨٢٧-٨٢٨-٨٢٩-٨٣٠-٨٣١-٨٣٢-٨٣٣-٨٣٤-٨٣٥-٨٣٦-٨٣٧-٨٣٨-٨٣٩-٨٤٠-٨٤١-٨٤٢-٨٤٣-٨٤٤-٨٤٥-٨٤٦-٨٤٧-٨٤٨-٨٤٩-٨٥٠-٨٥١-٨٥٢-٨٥٣-٨٥٤-٨٥٥-٨٥٦-٨٥٧-٨٥٨-٨٥٩-٨٦٠-٨٦١-٨٦٢-٨٦٣-٨٦٤-٨٦٥-٨٦٦-٨٦٧-٨٦٨-٨٦٩-٨٧٠-٨٧١-٨٧٢-٨٧٣-٨٧٤-٨٧٥-٨٧٦-٨٧٧-٨٧٨-٨٧٩-٨٨٠-٨٨١-٨٨٢-٨٨٣-٨٨٤-٨٨٥-٨٨٦-٨٨٧-٨٨٨-٨٨٩-٨٩٠-٨٩١-٨٩٢-٨٩٣-٨٩٤-٨٩٥-٨٩٦-٨٩٧-٨٩٨-٨٩٩-٩٠٠-٩٠١-٩٠٢-٩٠٣-٩٠٤-٩٠٥-٩٠٦-٩٠٧-٩٠٨-٩٠٩-٩١٠-٩١١-٩١٢-٩١٣-٩١٤-٩١٥-٩١٦-٩١٧-٩١٨-٩١٩-٩٢٠-٩٢١-٩٢٢-٩٢٣-٩٢٤-٩٢٥-٩٢٦-٩٢٧-٩٢٨-٩٢٩-٩٣٠-٩٣١-٩٣٢-٩٣٣-٩٣٤-٩٣٥-٩٣٦-٩٣٧-٩٣٨-٩٣٩-٩٤٠-٩٤١-٩٤٢-٩٤٣-٩٤٤-٩٤٥-٩٤٦-٩٤٧-٩٤٨-٩٤٩-٩٥٠-٩٥١-٩٥٢-٩٥٣-٩٥٤-٩٥٥-٩٥٦-٩٥٧-٩٥٨-٩٥٩-٩٦٠-٩٦١-٩٦٢-٩٦٣-٩٦٤-٩٦٥-٩٦٦-٩٦٧-٩٦٨-٩٦٩-٩٧٠-٩٧١-٩٧٢-٩٧٣-٩٧٤-٩٧٥-٩٧٦-٩٧٧-٩٧٨-٩٧٩-٩٨٠-٩٨١-٩٨٢-٩٨٣-٩٨٤-٩٨٥-٩٨٦-٩٨٧-٩٨٨-٩٨٩-٩٩٠-٩٩١-٩٩٢-٩٩٣-٩٩٤-٩٩٥-٩٩٦-٩٩٧-٩٩٨-٩٩٩-١٠٠٠-١٠٠١-١٠٠٢-١٠٠٣-١٠٠٤-١٠٠٥-١٠٠٦-١٠٠٧-١٠٠٨-١٠٠٩-١٠١٠-١٠١١-١٠١٢-١٠١٣-١٠١٤-١٠١٥-١٠١٦-١٠١٧-١٠١٨-١٠١٩-١٠٢٠-١٠٢١-١٠٢٢-١٠٢٣-١٠٢٤-١٠٢٥-١٠٢٦-١٠٢٧-١٠٢٨-١٠٢٩-١٠٣٠-١٠٣١-١٠٣٢-١٠٣٣-١٠٣٤-١٠٣٥-١٠٣٦-١٠٣٧-١٠٣٨-١٠٣٩-١٠٤٠-١٠٤١-١٠٤٢-١٠٤٣-١٠٤٤-١٠٤٥-١٠٤٦-١٠٤٧-١٠٤٨-١٠٤٩-١٠٥٠-١٠٥١-١٠٥٢-١٠٥٣-١٠٥٤-١٠٥٥-١٠٥٦-١٠٥٧-١٠٥٨-١٠٥٩-١٠٦٠-١٠٦١-١٠٦٢-١٠٦٣-١٠٦٤-١٠٦٥-١٠٦٦-١٠٦٧-١٠٦٨-١٠٦٩-١٠٧٠-١٠٧١-١٠٧٢-١٠٧٣-١٠٧٤-١٠٧٥-١٠٧٦-١٠٧٧-١٠٧٨-١٠٧٩-١٠٨٠-١٠٨١-١٠٨٢-١٠٨٣-١٠٨٤-١٠٨٥-١٠٨٦-١٠٨٧-١٠٨٨-١٠٨٩-١٠٩٠-١٠٩١-١٠٩٢-١٠٩٣-١٠٩٤-١٠٩٥-١٠٩٦-١٠٩٧-١٠٩٨-١٠٩٩-١١٠٠-١١٠١-١١٠٢-١١٠٣-١١٠٤-١١٠٥-١١٠٦-١١٠٧-١١٠٨-١١٠٩-١١١٠-١١١١-١١١٢-١١١٣-١١١٤-١١١٥-١١١٦-١١١٧-١١١٨-١١١٩-١١٢٠-١١٢١-١١٢٢-١١٢٣-١١٢٤-١١٢٥-١١٢٦-١١٢٧-١١٢٨-١١٢٩-١١٣٠-١١٣١-١١٣٢-١١٣٣-١١٣٤-١١٣٥-١١٣٦-١١٣٧-١١٣٨-١١٣٩-١١٤٠-١١٤١-١١٤٢-١١٤٣-١١٤٤-١١٤٥-١١٤٦-١١٤٧-١١٤٨-١١٤٩-١١٥٠-١١٥١-١١٥٢-١١٥٣-١١٥٤-١١٥٥-١١٥٦-١١٥٧-١١٥٨-١١٥٩-١١٦٠-١١٦١-١١٦٢-١١٦٣-١١٦٤-١١٦٥-١١٦٦-١١٦٧-١١٦٨-١١٦٩-١١٧٠-١١٧١-١١٧٢-١١٧٣-١١٧٤-١١٧٥-١١٧٦-١١٧٧-١١٧٨-١١٧٩-١١٨٠-١١٨١-١١٨٢-١١٨٣-١١٨٤-١١٨٥-١١٨٦-١١٨٧-١١٨٨-١١٨٩-١١٩٠-١١٩١-١١٩٢-١١٩٣-١١٩٤-١١٩٥-١١٩٦-١١٩٧-١١٩٨-١١٩٩-١٢٠٠-١٢٠١-١٢٠٢-١٢٠٣-١٢٠٤-١٢٠٥-١٢٠٦-١٢٠٧-١٢٠٨-١٢٠٩-١٢١٠-١٢١١-١٢١٢-١٢١٣-١٢١٤-١٢١٥-١٢١٦-١٢١٧-١٢١٨-١٢١٩-١٢٢٠-١٢٢١-١٢٢٢-١٢٢٣-١٢٢٤-١٢٢٥-١٢٢٦-١٢٢٧-١٢٢٨-١٢٢٩-١٢٣٠-١٢٣١-١٢٣٢-١٢٣٣-١٢٣٤-١٢٣٥-١٢٣٦-١٢٣٧-١٢٣٨-١٢٣٩-١٢٤٠-١٢٤١-١٢٤٢-١٢٤٣-١٢٤٤-١٢٤٥-١٢٤٦-١٢٤٧-١٢٤٨-١٢٤٩-١٢٥٠-١٢٥١-١٢٥٢-١٢٥٣-١٢٥٤-١٢٥٥-١٢٥٦-١٢٥٧-١٢٥٨-١٢٥٩-١٢٦٠-١٢٦١-١٢٦٢-١٢٦٣-١٢٦٤-١٢٦٥-١٢٦٦-١٢٦٧-١٢٦٨-١٢٦٩-١٢٧٠-١٢٧١-١٢٧٢-١٢٧٣-١٢٧٤-١٢٧٥-١٢٧٦-١٢٧٧-١٢٧٨-١٢٧٩-١٢٨٠-١٢٨١-١٢٨٢-١٢٨٣-١٢٨٤-١٢٨٥-١٢٨٦-١٢٨٧-١٢٨٨-١٢٨٩-١٢٩٠-١٢٩١-١٢٩٢-١٢٩٣-١٢٩٤-١٢٩٥-١٢٩٦-١٢٩٧-١٢٩٨-١٢٩٩-١٣٠٠-١٣٠١-١٣٠٢-١٣٠٣-١٣٠٤-١٣٠٥-١٣٠٦-١٣٠٧-١٣٠٨-١٣٠٩-١٣١٠-١٣١١-١٣١٢-١٣١٣-١٣١٤-١٣١٥-١٣١٦-١٣١٧-١٣١٨-١٣١٩-١٣٢٠-١٣٢١-١٣٢٢-١٣٢٣-١٣٢٤-١٣٢٥-١٣٢٦-١٣٢٧-١٣٢٨-١٣٢٩-١٣٣٠-١٣٣١-١٣٣٢-١٣٣٣-١٣٣٤-١٣٣٥-١٣٣٦-١٣٣٧-١٣٣٨-١٣٣٩-١٣٤٠-١٣٤١-١٣٤٢-١٣٤٣-١٣٤٤-١٣٤٥-١٣٤٦-١٣٤٧-١٣٤٨-١٣٤٩-١٣٥٠-١٣٥١-١٣٥٢-١٣٥٣-١٣٥٤-١٣٥٥-١٣٥٦-١٣٥٧-١٣٥٨-١٣٥٩-١٣٦٠-١٣٦١-١٣٦٢-١٣٦٣-١٣٦٤-١٣٦٥-١٣٦٦-١٣٦٧-١٣٦٨-١٣٦٩-١٣٧٠-١٣٧١-١٣٧٢-١٣٧٣-١٣٧٤-١٣٧٥-١٣٧٦-١٣٧٧-١٣٧٨-١٣٧٩-١٣٨٠-١٣٨١-١٣٨٢-١٣٨٣-١٣٨٤-١٣٨٥-١٣٨٦-١٣٨٧-١٣٨٨-١٣٨٩-١٣٩٠-١٣٩١-١٣٩٢-١٣٩٣-١٣٩٤-١٣٩٥-١٣٩٦-١٣٩٧-١٣٩٨-١٣٩٩-١٤٠٠-١٤٠١-١٤٠٢-١٤٠٣-١٤٠٤-١٤٠٥-١٤٠٦-١٤٠٧-١٤٠٨-١٤٠٩-١٤١٠-١٤١١-١٤١٢-١٤١٣-١٤١٤-١٤١٥-١٤١٦-١٤١٧-١٤١٨-١٤١٩-١٤٢٠-١٤٢١-١٤٢٢-١٤٢٣-١٤٢٤-١٤٢٥-١٤٢٦-١٤٢٧-١٤٢٨-١٤٢٩-١٤٣٠-١٤٣١-١٤٣٢-١٤٣٣-١٤٣٤-١٤٣٥-١٤٣٦-١٤٣٧-١٤٣٨-١٤٣٩-١٤٤٠-١٤٤١-١٤٤٢-١٤٤٣-١٤٤٤-١٤٤٥-١٤٤٦-١٤٤٧-١٤٤٨-١٤٤٩-١٤٥٠-١٤٥١-١٤٥٢-١٤٥٣-١٤٥٤-١٤٥٥-١٤٥٦-١٤٥٧-١٤٥٨-١٤٥٩-١٤٦٠-١٤٦١-١٤٦٢-١٤٦٣-١٤٦٤-١٤٦٥-١٤٦٦-١٤٦٧-١٤٦٨-١٤٦٩-١٤٧٠-١٤٧١-١٤٧٢-١٤٧٣-١٤٧٤-١٤٧٥-١٤٧٦-١٤٧٧-١٤٧٨-١٤٧٩-١٤٨٠-١٤٨١-١٤٨٢-١٤٨٣-١٤٨٤-١٤٨٥-١٤٨٦-١٤٨٧-١٤٨٨-١٤٨٩-١٤٩٠-١٤٩١-١٤٩٢-١٤٩٣-١٤٩٤-١٤٩٥-١٤٩٦-١٤٩٧-١٤٩٨-١٤٩٩-١٥٠٠-١٥٠١-١٥٠٢-١٥٠٣-١٥٠٤-١٥٠٥-١٥٠٦-١٥٠٧-١٥٠٨-١٥٠٩-١٥١٠-١٥١١-١٥١٢-١٥١٣-١٥١٤-١٥١٥-١٥١٦-١٥١٧-١٥١٨-١٥١٩-١٥٢٠-١٥٢١-١٥٢٢-١٥٢٣-١٥٢٤-١٥٢٥-١٥٢٦-١٥٢٧-١٥٢٨-١٥٢٩-١٥٣٠-١٥٣١-١٥٣٢-١٥٣٣-١٥٣٤-١٥٣٥-١٥٣٦-١٥٣٧-١٥٣٨-١٥٣٩-١٥٤٠-١٥٤١-١٥٤٢-١٥٤٣-١٥٤٤-١٥٤٥-١٥٤٦-١٥٤٧-١٥٤٨-١٥٤٩-١٥٥٠-١٥٥١-١٥٥٢-١٥٥٣-١٥٥٤-١٥٥٥-١٥٥٦-١٥٥٧-١٥٥٨-١٥٥٩-١٥٦٠-١٥٦١-١٥٦٢-١٥٦٣-١٥٦٤-١٥٦٥-١٥٦٦-١٥٦٧-١٥٦٨-١٥٦٩-١٥٧٠-١٥٧١-١

الجمالية التي تحقق جوهر الفن تختلف في الشعر عنها في النثر.

ولكي تتضح حقيقة مفهوم النثر الفني عند ابن خلدون فإننا يجب أن نتبين ما يقصده بالأسلوب، وما دفعه للاعتراض علي خلط الكتاب بين أسلوبي الشعر والنثر.

يقصد ابن خلدون بالأسلوب - الهيئة الذهنية للتراكييب، أو القالب الكلي المجرد في الذهن الذي يُصب فيه الكلام -^(١) ويسوق أمثلة ليوضح بها هذا المعنى، فيذكر أن لسؤال الطلول أسلوبا معيناً ماثورا عن العرب، مثل مخاطبتها واستدعاء الصاحب للوقوف والسؤال، والبكاء والاستبكاء، إلى غير ذلك مما دأب علي استعماله الشعراء العرب^(٢)، كما يذكر أن من أساليب الشعر أن يبدأ بالنسيب بين يدي الأغراض^(٣)، وأن من أساليب النثر أن يبدأ بالحمد والدعاء في الخطب والمكاتبات^(٤).

ومما تقدم نستنتج أن الأسلوب عند ابن خلدون يعني هيكلية البناء وإطاره قبل فنيته، أو بمعنى آخر: إن رسوخ القالب وهيئته في النفس يأتي أولا، ثم تُنتقي التراكييب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها (الشاعر أو الناثر) رصا، كما يفعل البناؤون في القالب أو النساج في المنوال، حتي يتسع القالب بحصول التراكييب الوافية بمقصود الكلام، ويقع علي الصورة الصحيحة باعتبار اللسان العربي فيه^(٥).

ولا يتحقق رسوخ هذه الهيئة من وجهة نظر ابن خلدون إلا بحفظ التراث الأدبي للعرب، والوقوف علي هيئات أو أنماط القول فيه^(٦).

وإذا كان ابن خلدون يري أن الأسلوب كي يحقق وجوده وفاعليته يمر بمرحلتين

(١) المصدر نفسه: ٥٧١/٥٧٢.

(٢) المصدر نفسه: ٥٧١.

(٣) المصدر نفسه: ٥٦٧.

(٤) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(٥) مقدمة ابن خلدون: ٥٧١.

(٦) المصدر نفسه: ٥٧٢/٥٧٣.

متتاليتين هما التجريد الذهني للقالب، ثم الصب فيه والنسج علي منواله^(١)، فإنه يُعدُّ بهذه الصورة ناقداً محافظاً، يضع قيوداً علي الإبداع ويحصره في نطاق الموروث، وإذا كان يتشدد في ضرورة أن يجري الشعر علي أساليب العرب حتى إنه ليرفض شعر المتنبى وأبي العلاء المعري لمخالفتهما - من وجهة نظره - أساليب العرب،^(٢) فإن من الطبيعي - بوصفه ناقداً محافظاً - ألا يسمح بتداخل أسلوبيّ الشعر والنثر، وخصوصاً الجانب الهيكلي أو الإطار.

ومن هنا فإنه يمكننا أن نفهم بسهولة وجهة نظره في اعتراضه علي ما يحدث في الواقع الفني من خلط بين أسلوبيّ الشعر والنثر سواء علي مستوي هيكلي البناء أم فنيته، ويعبر ابن خلدون عن هذا الخلط بقوله: "وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر ومولزته في المنثور من كثرة الأسجاع، والتزام التقفية، وتقديم النسب بين يدي الأغراض، وصار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر وفنه ولم يفترقا إلا في الوزن".^(٣)

ويتضح مما سبق أن الواقع الفني يسعى إلي تخطي الحدود، وتحطيم القيود، والبحث عما يحقق أكبر قدر ممكن من القيم الجمالية، في حين أن ابن خلدون - بنزعته المحافظة - يصر علي الإبقاء علي التمايز بين أسلوبيّ الشعر والنثر، وعدم إلغاء الحدود والفواصل بينهما، وخاصة الحدود والفواصل الهيكلية.

غير أن اتخاذ ابن خلدون للمخاطبات السلطانية - فقط - مثالا علي هذا

(١) انظر: مفهوم الأسلوب في التراث: مقال الدكتور محمد عبد المطلب بمجلة فصول م ٧، ج ٢، ٤. (أبريل - ديسمبر ١٩٨٧) تصدر عن الهيئة العامة للكتاب بالقاهرة ص ٥٩، وكذا كتابه "البلاغة والأسلوبية" نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٤م: ٣٠-٢٤، وراجع أيضاً كتاب الدكتور شكرى عباد: "اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي" نشر انترناشونال برس، القاهرة ط ١، ١٩٨٨، ص ٢٠-٢٢.

(٢) مقدمة ابن خلدون: ٥٧٣.

(٣) مقدمة ابن خلدون: ٥٦٧.

التجاوز، واعتراضه علي أسلوبها - برغم نصه علي أن الكتاب قد "قصروا الاستعمال في المنثور كله علي هذا الفن الذي ارتضوه وخلطوا الأساليب فيه وهجروا المرسل وتأسوه" (١) - يشي بإمكانية سماحه لاستخدام أساليب الشعر في المخاطبات غير السلطانية (٢). إذا اقتضى ذلك الحال، وأمله المقام. ومن هذا الاستنتاج يمكننا أن نقرر أنه برغم محافظة ابن خلدون وتشده إلا أنه يتفق مع النقاد السابقين في كون الوزن هو الفارق بين الشعر والنثر، وفي اشتراكهما معا في القيم الجمالية.

ومما يؤكد هذا الاستنتاج أن ابن خلدون قد أسس اعتراضه علي استخدام الأساليب الشعرية في المخاطبات السلطانية - علي أساس مخالفتها لقاعدة بلاغية متأصلة في التراث النقدي والبلاغي هي مطابقة الكلام لمقتضي الحال، أو مناسبة المقال للمقام، يقول: "واستمر المتأخرون من الكتاب علي هذه الطريقة (يقصد خلط أساليب الشعر والنثر) واستعملوها في المخاطبات السلطانية... وصارت المخاطبات السلطانية لهذا العهد عند الكتاب الغفل جارية علي هذا الأسلوب الذي أشرت إليه، وهو غير صواب من جهة البلاغة، لما يلاحظ في تطبيق الكلام علي مقتضي الحال من أحوال المخاطب والمخاطب" (٣).

ويوضح كيفية خروج المخاطبات السلطانية - التي خلطت أسلوب النثر بالشعر - عن مقتضي الحال، فيقول: "وهذا الفن المنثور المقفي أدخل المتأخرون فيه أساليب الشعر، فوجب أن ننزه المخاطبات السلطانية عنه، إذ أساليب الشعر تتاسبها اللوذية، وخلط الجد بالهزل، والإطناب في الأوصاف، وضرب الأمثال، وكثرة التشبيهات والاستعارات، حيث لاتدعو ضرورة إلي ذلك في الخطاب، والتزام التقفية أيضا من

(١) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(٢) وما تجدر الإشارة إليه أن الدكتور إحسان عباس قد ذكر أنه يبدو مما قاله ابن خلدون في الفصل بين الشعر والنثر أنه يعنى الكتابة الديوانية على وجه الخصوص، دون سائر الفنون النثرية، راجع تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري. دار الثقافة، بيروت، الطبعة الخامسة ١٩٨٦م ص ٦٣٦.

(٣) مقدمة ابن خلدون: ٥٦٧.

اللوذعية والتزيين، وجلال الملك والسلطان وخطاب الجمهور عن الملوك بالترغيب والترهيب يناقش ذلك ويبيانه، والمحمود في المخاطبات السلطانية المرسل، وهو إطلاق الكلام وإرساله من غير تسجيع إلا في الأمل النادر، وحيث ترسله الملكة إرسالا من غير تكلف له، ثم إعطاء الكلام حقه في مطابقته لمقتضى الحال^(١).

فمقتضى الحال في المخاطبات السلطانية - كما يراه ابن خلدون - هو التعبير عن جلال الملك وهيبته، وما ينبغي من وراء مخاطبته للجمهور من حث أو ردع، ولا يتحقق ذلك - من وجهة نظره - إلا باستخدام الأسلوب المرسل العاطل من التزيين المومض، والتائق التصويري، فليس هناك ضرورة تستدعي هذا التزيين وهذا التائق. ومن هذا يتضح أن المقامات - عند ابن خلدون كما هي عند سابقيه - هي التي تتحكم في فنية الأساليب، فإن المقامات مختلفة، ولكل مقام أسلوب يخصه من إطناب، أو إيجاز، أو حذف، أو إثبات، أو تصريح، أو إشارة، أو كناية، أو استعارة^(٢).

وبناء على ما تقدم يمكن القول إن القيم الجمالية أو الخصائص الشعرية تتحقق في النثر، إذا اقتضاهما المقام، وفرضها الحال، ومن ثم فإن رأي ابن خلدون في الفرق بين الشعر والنثر، واشتراكهما في القيم الفنية - لا يختلف - في جوهره - عن آراء النقاد السابقين.

ومن كل ما تقدم يتضح أن مفهوم النثر عند النقاد العرب لم يتميز بحديث مستقل كما فعلوا مع الشعر، ولا يعني هذا غياب كلية عن رؤيتهم النقدية، فلقد ضمّنوا مفهومهم للشعر الخصائص الفارقة بينه وبين النثر، كما ضمّنوا حديثهم عن الخصائص الفنية للشعر ما ينطبق منها على النثر، وبناء على هذا يمكننا أن نستنتج أن مفهوم النثر الفني عند النقاد العرب هو: ذلك الكلام الذي تتوافر فيه القيم الجمالية المؤثرة التي توجد في الشعر، أو بمعنى آخر الذي تتوافر فيه الصفة الشعرية، ولكنه يفترق عن

(١) المصدر نفسه: ٥٦٧ / ٥٦٨.

(٢) المصدر نفسه: ٥٦٨.

الشعر بالوزن، وإن لم يخل تماما من نوع خاص به من الوزن والموسيقى^(١).

ومما يدعم هذا المفهوم - عندنا - أن النقاد العرب قد اشتروا وجود الطبع أو الموهبة في كل من الشعر والنثر، ثم صقل هذه الموهبة بالثقافات المختلفة، كما ذكرنا أن تفاوت أساليب الشعر والنثر يرجع إلى اختلاف النوافع النفسية المهيئة للقول^(٢)، ومما لاشك في أن الحديث عن الطبع والنوافع يدخلنا في دائرة الفن، ويشي بإمكانية

(١) انظر عن تعريفات النثر الفني عند المحدثين: في الأدب الجاهلي: د. طه حسين: ٣٢٦، الفن ومذاهبه في النثر العربي: د. شوقي ضيف، ط/ ٧، دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٤ ص ١٥، نشأة الكتابة الفنية في الأدب العربي - د. حسين نصار ط/ ١ النهضة المصرية سنة ١٩٥٤، ص ٣، أصول النقد الأدبي: أحمد الشايب ط/ ٩، مكتبة النهضة المصرية ١٩٨٥م ص ٣٢٨، والأسلوب: أحمد الشايب ط/ ٧، مكتبة النهضة المصرية ١٩٧٦م ص ٦٢، ١٠٢، والنثر الفني وأثر الجاحظ فيه: د. عبد الحكيم بلبع، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٥م ص ١١، ولباقة الكتاب في العصر العباسي دراسة تحليلية نقدية لتطور الأساليب: د. محمد نبيه حجاب، المطبعة الفنية الحديثة ط أولى ١٩٦٥ م. ص ٤٦، ٩٤، والأسس الفنية للنقد الأدبي: د. عبد الحميد يونس، دار المعرفة، القاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٧٩م ص ١٣٤، ١٣٥.

(٢) انظر للحاجظ: البيان والتبيين: ١/٤٤/١١٨/١٣٤/١٣٥/١٢٨/٢٠٣/٢٠٨/٣٠٩، ولابن قتيبة: الشعر والشعراء: تحقيق أحمد محمد شاكر، ط/ ٣، دار التراث العربي بالقاهرة: ٨٦/١، ٨٧ وأدب الكاتب: تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ط/ ٣، مطبعة السعادة بالقاهرة ١٩٥٨ م ص ١١ ولابن الجبير: الرسالة العزراء: تحقيق د. زكي مبارك، ط أولى دار الكتب المصرية ١٩٣١م ص ٣٠، ٣٦، والميرد: البلاغة ص ٨١، ولعبد الرحمن بن عيسى الهمداني: الألفاظ الكتابية نشر دار المسلم - بالقاهرة بدون تاريخ ص: ٩، ولابن طباطبا: عيار الشعر ص ١٤، ١٥، وللقاضي الجرجاني: الراسطة بين المتبني وخصومه: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى البجاوي، مطبعة عيسى الحلبي القاهرة ١٩٦٦م. ص ١٦، ٤١٥، ولأبي هلال العسكري: كتاب الصناعات: ٢٦، ٢٧، ٢٩، ٦٤، ١٤٠، ١٤١، وديوان المغان، مكتبة القدسي، بدون تاريخ، ج١/ ١٠٠، وللباقلائي: إعجاز القرآن: ٣٦، ٢٧، وللحصري القيرواني: زهر الآداب ج١/ ١٠٤، ١٠٧، ولابن رشيق: العمد: ٨/٢٠٨، ولابن سنان: سر الفصاحة: ٢٨٢، ولابن الأثير: المثل السائر: ٨/٣٨، ١٠٨، والوشى المرقوم في حل المظوم، مطبعة ثمرات الفنون بيروت ١٢٩٨هـ ص ١٠، ١١، ولابن أبي الإصبع، تحرير التحبير: ٤٠٦، ٤١٣، ولشهاب الدين الحلبي: حسن التوصل إلى صناعة الترس، تحقيق أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر - بغداد ١٩٨٠: ٩٣، ١٠٠.

توافر القيم الجمالية في الإنتاج الفني سواء أكان شعرا أم نثرا .

ويشمل النثر الفني عند العرب عدة أنواع أهمها: الخطابة والكتابة والمقامة، وهذه الأنواع هي التي سنقتصر حديثنا في هذا البحث عنها، وذلك لأنها قد حظيت بعناية النقاد والبلاغيين أكثر من غيرها من الأنواع الأخرى .

فبالرغم من إشادتهم بفنية الأمثال لما تتميز به من إيجاز اللفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه وجودة الكتابة^(١)، إلا أن اهتمامهم بها ظل محصورا في إطار شرح معناها، وذكر القصة التي وردت فيها، مع التقاط أبيات الشواهد لها، ويبدو أن الذي حال دون إبراز قيمها الفنية هو إيمانهم بأنها تأتي في النظم والنثر، أي أنها عادة تستعمل في سياق، ومن ثم فإن موقعها في السياق هو الذي يبرز قيمها الجمالية ويحدد مجال تأثيرها .^(٢)

ومما يؤكد أن الخطابة والكتابة هي أهم أنواع النثر الفني عند العرب، أننا نجد ابن وهب يذكر أن المنشور يكون خطابة أو ترسلا أو احتجاجا أو حديثا^(٣) . ونلاحظ في هذه الأنواع أن الخطابة والترسل غير متنازع في فنيتهما، فالاحتجاج لا يعد نثرا فنيا، وقد تنبه ابن وهب نفسه إلى هذا فأشار إلى أن المتكلمين والفلاسفة هم الذين يستعملون هذا النوع من النثر أكثر من غيرهم^(٤)، وفي هذا ما يؤكد عدم دخوله في

(١) انظر جمهرة الأمثال لأبي هلال العسكري، مطبعة بومباي، الهند ١٣٠٧هـ : ٣، ومواد البيان لعلي ابن خلف ت ٤٥٧هـ، نسخة مصورة عن مخطوطة مكتبة فائق باستنبول رقم ٤١٢٨، نشرها معهد تلوخ العلوم العربية والإسلامية بجامعة فرانكفورت - ألمانيا الاتحادية سنة ١٤٠٧هـ : ١٨٧، ومجمع الأمثال للميداني ت ٥١٨هـ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار القلم، بيروت، د: ٢٦/١، والمستقصى في أمثال العرب للزمخشري ط ٢، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٧٧ صفحة ب' من المقدمة، والمثل السائر لابن الأثير: ٥٤/١ - ٥٥.

(٢) راجع مواد البيان لعلي بن خلف: ١٨٧، وإحكام صناعة الكلام للكلامى: ١٧٩، والمثل السائر لابن الأثير: ١/ ٥٥، وحسن التوسل لشهاب الدين الطبري: ٩٥ - ١٠٠.

(٣) البرهان في وجوه البيان: ١٥٠

(٤) المصدر نفسه : ١٩٦

النثر الفني، أما الحديث، وهو ما يجري بين الناس في مخاطباتهم ومجالسهم ومناقلاتهم^(١)، فقد يدخل دائرة الفن وقد لا يدخل تبعاً لمقدرة المتكلم، فضلاً عن أن هذا النوع يمكن أن يعد نوعاً من الخطابة - وبناءً على ذلك يمكن القول إن للخطابة والكتابة مكان الصدارة بين أنواع النثر الفني عند ابن وهب.

ونجد الحال نفسه عند الكلامي، إذ يذكر أن ضروب الكلام فصول وأقسام منها "الترسيل، ومنها التوقيع، ومنها الخطبة، ومنها الحكم المرتجلة والأمثال السائرة، ومنها المورّي والمعني، ومنها المقامات والحكايات، ومنها التوثيق، ومنها التأليف"^(٢). ومما لا شك فيه أن هذه الأنواع يمكن أن تندرج تحت ثلاثة أقسام فقط هي الكتابة والخطابة والمقامة، فالتوقيع والتوثيق، أو العهود والعقود، والتأليف أنواع من الكتابة كما نجده يذكر أن الحكم المرتجلة والأمثال قد توجد في الخطابة والكتابة^(٣)، أما المورّي والمعني، فإنه - وإن أمكن ضمهما تحت الكتابة أو الخطابة - قد يصبحان نوعاً من الأحاجي والألفاظ، وهنا لا يدخلان دائرة الفن، كما يشي حديث الكلامي عن التأليف بأنه قد يدخل ضمن النثر وقد لا يدخل تبعاً لمقدرة المؤلف الفنية^(٤).

ومما تقدم يتضح أنه لا يبقى في النثر الفني غير الخطابة والترسل والمقامات^(٥)، وبرغم توجه عناية النقاد العرب إلى بيان وظائف هذه الأنواع، وما يجب أن تكون عليها أصواتها الفنية، إلا أنهم - في الغالب - لم يوجهوا عنايتهم إلى بيان مفهوماتها الفنية، ويبدو أنهم اكتفوا بالتعريف العام للنثر الفني، ورأوا أن تعريف هذه الأنواع يندرج

(١) البرهان في وجوه البيان: ١٩٨، وراجع النقد: د. شوقي ضيف (سلسلة فنون الأدب العربي) ط/

٤، دار المعارف بمصر ١٩٧٩: ٧٥.

(٢) إحكام صنعة الكلام: ١٠٣.

(٣) انظر المصدر نفسه: ١٧٩.

(٤) انظر المصدر نفسه: ٢٢١-٢٢٧.

(٥) راجع عن فنون النثر عند العرب وعند الأوربيين: في الأدب والنقد: د. محمد مندور، دار نهضة

مصر بالقاهرة ١٩٧٨: ٦. وراجع له أيضاً: الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر بالقاهرة: ١٩٧٩:

٢٢، وفن الشعر (سلسلة المكتبة الثقافية) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥: ٦.

تحتة. فنحن لانجد عند بشر بن المعتمر، ولا الجاحظ، ولا ابن قتيبة، ولا ابن المدبر، برغم عنايتهم بالخطابة و الكتابة - مفهومها فنيا لأي منهما، وبرغم أن المبرد يقول في مقدمة كتاب الكامل: "هذا كتاب ألفتاه يجمع ضروريا من الآداب ما بين كلام منثور، وشعر مرصوف، ومثل سائر، وموعظة بالغة، واختيار من خطبة شريفة، ورسالة بليغة"^(١)، إلا أنه لم يحاول أن يعطي مفهومها للخطب أو الرسائل، في حين أنه وجه عنايته إلى تفسير القريب والمستقلقي قيهما .

ولا يختلف الأمر عند معظم النقاد العرب، إذ لم يشذ علي هذا الاجتماع إلا نفر قليل وجهوا عنايتهم - في الغالب - إلى المفهوم اللغوي للخطابة أو الكتابة، ومن هؤلاء ابن وهب ، إذ يذكر أن الخطابة مأخوذة من خطبت أخطب خطابة، كما يقال: كتبت، أكتب، كتابة، واشتق ذلك من الخطب وهو الأمر الجليل، لأنه إنما يقام بالخطب في الأمور التي تجل وتعظم".^(٢)

فابن وهب يبين أن مفهوم الخطابة مشتق من المهمة التي تقوم بها، دون أن يشير إلى كيفية الوصول إلى تحقيق هذه المهمة وكأنه بهذا يثبت جنوره العربية، وينفي نفا قاطعا أي تأثير له بتعريف أرسطو للخطابة، فمفهوم الخطابة عند ابن وهب يعتمد علي الاشتقاق اللغوي، ولا يهتم بالمفهوم الاصطلاحي الذي خلفه لنا أرسطو.

ويسلك ابن وهب السبيل نفسه في تفسير مفهوم الترسل، فيقول : "والترسل من ترسلت أترسل ترسلا، وأنا مترسل... ولا يقال ذلك إلا فيمن تكرر فعله في الرسائل... ويقال لمن فعل ذلك مرة واحدة: أرسل يرسل إرسالاً وهو مرسل، والاسم الرسالة، أو راسل يرسل مراسلة وهو مراسل، وذلك إذا كان هو ومن يرأسله قد اشتركا في المراسلة، وأصل الاشتقاق في ذلك أنه كلام يرأسله به من بعيد، فاشتق لها اسم الترسل والرسالة من ذلك"^(٣). ويلاحظ علي هذا التفسير أنه لا يعطي مفهومها

(١) الكامل: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، نهضة مصر للطبع والنشر بالقاهرة ١٩٨١ م: ١/١.

(٢) البرهان في وجوه البيان: ١٥١.

(٣) البرهان في وجوه البيان: ١٥٢.

واضحاً عن الترسل أو مقوماته الفنية.

ومن الذين اهتموا بالتفسير اللغوي لمعنى الكتابة - أبو بكر الصولي ت ٣٢٥ هـ، إذ يقول: "قولهم كتبت الشيء يريدون ضممت بعضه إلي بعض..." وقال المازني: يقال: أكتب الرجل إذا صار كاتباً حاذقاً...^(١)، فالكتابة تعني الضم والتجميع، وهذا في حد ذاته لايشي بأي نوع من الفن، كما أن الحذف في الكتابة قد لايزيد عن المهارة اليدوية فضلاً عن أن يعطي تصوراً للقدرة الفنية، غير أن للصولي تفسيراً لمعنى الإنشاء يشي بنوع من الإبداع والخلق، يقول "أنشأ الكاتب: ابتدأ عمله علي غير مثال يحتذيه"^(٢)، ولو أن الصولي عمق هذا المعنى لأعطانا مفهوماً جيداً للكتابة ولكيفية تأثيرها في المتلقي.

ويترادف معنى الكتابة والإنشاء عند ابن الصيرفي ت حوالي ٥٤٢ هـ (٣) وعند الشريشي ت ٦١٩ هـ^(٤)، وعند القلقشندي ت ٨٢١ هـ الذي يذكر: "أن الكتابة وإن كثرت أقسامها، وتعددت أنواعها، لاتخرج عن أصلين هما كتابة الإنشاء، وكتابة الأموال... إلا أن العرف فيما تقدم من الزمان قد خص لفظ الكتابة بصناعة الإنشاء، حتي كانت الكتابة إذا أطلقت لايراد بها غير كتابة الإنشاء، والكاتب إذا أطلق لايراد به غير كاتبها."^(٥)

ثم يعود ليفسر المراد بكتابة الإنشاء وكتابة الأموال، فيقول: "فأما كتابة الإنشاء فالمراد بها كل مايرجع من صناعة الكتابة إلي تأليف الكلام وترتيب المعاني... وأما

(١) أدب الكتاب: نشر محمد بهجت الأثري، المطبعة السلفية ١٣٤١هـ ص ١١٢-١١٥، وقد نقل هذا التفسير النويري ت ٧٣٣هـ في نهاية الأرب في فنون الأدب - دار الكتب المصرية بالقاهرة ١٩٢٥ - ١٩٣١ م الجزء السابع ص ١، كذا القلقشندي في صبح الأعشى: ٥١/١.

(٢) أدب الكتاب: ١١٨.

(٣) انظر قانون ديوان الرسائل: لأبي القاسم علي بن منجب بن سليمان الشهير بأبن الصيرفي، مطبعة الواعظ بمصر ١٩٠٥ م ص ٨٩.

(٤) انظر شرح مقامات الحريري: ٢٢٤/١، ٢٥٤/٢، ٥٥/٣.

(٥) صبح الأعشى: ٥٢/١.

كتابة الأموال فالمراد بها كل مارجع من صناعة الكتابة إلى تحصيل المال وصرفه. (١)

ومما لاشك فيه أن هذه التفرقة بين كتابة الإنشاء وكتابة الأموال تعد في الأصل تفرقة بين ما يدخل في دائرة الفن وما لا يدخل، وما قصرُ الكتابة - إذا أطلقت - على صناعة الإنشاء إلا إعلاء لجانب الفن فيها.

وإذا كان ما تقدم يلقي الضوء على موقف النقاد العرب من مفهوم الكتابة والخطابة، فإن موقفهم من مفهوم المقامات لا يختلف عنه كثيراً، وذلك لتأخر ظهور المقامات كفن عن ظهور الخطابة والكتابة.

فالثعالبي ت ٤٢٩ هـ يشير إلى مقامات بديع الزمان الهمذاني، فيذكر أنه "نحلها أبا الفتح السكندري في الكنية وغيرها، وضمنها ماتشتهمي الأنفس، وتلد الأعين، من لفظ أنيق قريب المأخذ بعيد المرام، وسجع رشيق المطلع والمقطع كسجع الحمام، وجد يروق فيملك القلوب، وهزل يشوق فيسحر العقول" (٢).

ويلاحظ من النص السابق أن الثعالبي يتوجه بعنايته إلى وصف مقامات الهمذاني أكثر مما يتوجه إلى إعطاء مفهوم عام تدرج تحت كل المقامات.

أما أبو إسحاق الحصري ت ٤١٢ هـ أو ٤٥٢ هـ فقد أرجع بدايات المقامات إلى ابن بريذ الأزد ت ٣٢١ هـ، وأشار إلى دور بديع الزمان في النهوض بها وتطويرها، وكيف أنه "وقف مناقلتها بين رجلين سمي أحدهما عيسى بن هشام، والآخر أبا الفتح الإسكندري، وجعلهما يتهاديان الدر، ويتنافشان السحر، في معان تضحك الحزين، وتحرك الرصين، ويتطلع منها كل طريفة، ويوقف منها على كل لطيفة، وربما أفرد أحدهما بالحكاية، وخص أحدهما بالرواية" (٣). ولو أحسن الحصري استخدام

(١) المصدر نفسه: ٥٤/١.

(٢) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية - بيروت،

١٩٨٣/٤: ٣٩٤.

(٣) زهر الآداب: ١/٣٦١.

ملاحظاته علي طريقة بناء الهمذاني لمقاماته، لاستطاع أن يخرج لنا بمفهوم فني للمقامات، ولكنه اكتفي بوصف طريقة البناء، تاركا لنا استنتاج مفهوم المقامة.

وإذا كان الثعالبي والحصري قد قصرا حيثهما عن المقامات علي دائرة الوصف نون التعيد، فإنهما يعدان أحسن حالا من الكلاعي الذي اكتفي بذكر عدد من مقامات بديع الزمان^(١) نون أية إشارة إلي مفهومها أو كيفية بنائها أو أسلوياها، وذلك برغم أنه جعل المقامات ضمن الكلام الفني.^(٢)

أما الشريشي ت ٦١٩ هـ فعلي الرغم من أنه يعد متأخرا نسبيا عن الثعالبي والحصري والكلاعي، مما أتاح له الوقوف علي نوعيات مختلفة من المقامات، بالإضافة إلي أنه أحد شراح مقامات الحريري - إلا أننا لا نجد عنده مفهوميا فنيا للمقامات، فلقد اكتفي بإيراد المفهوم اللغوي لها - يقول: "المقامات: المجالس، واحدها مقامة، والحديث يجتمع له ويجلس لاستماعه يسمى مقامة ومجلسا؛ لأن المستمعين للحديث مابين قائم ومجالس، ولأن الحديث يقوم ببعضه تارة، ويجلس ببعضه أخرى. قال الأعلام: المقامة: المجلس يقوم فيه الخطيب يحض علي فعل الخير."^(٣)

إن هذا المفهوم يدور حول التفسير اللغوي لكلمة مقامة، ويخلو تماما من أية إشارة إلي المفهوم الفني لها، برغم إشارته إلي ما قد تهدف إليه من غاية أخلاقية تتمثل في الحض علي الخير.

ولا نجد - فيما نعلم - مفهوميا للمقامات يمكن أن نطلق عليه المفهوم الاصطلاحي إلا عند ابن الأثير، وذلك علي الرغم مما يشوب هذا المفهوم من تقصير، فضلا عن أنه يأتي عَرَضاً نون قصد إلي الإشارة إليه بحديث مستقل، ففي معرض موازنته بين المقامات والمكاتبات، يشير إلي نمطية أو محدودية التصرف في المقامات لأن لها قالبا خاصا، أو بناء معينا يتحكم في معانيها، بالإضافة إلي تشابه وثبات هذه

(١) إحكام صنعة الكلام: ١٩٦ - ٢٠٤.

(٢) المصدر نفسه: ١٠٢، وراجع تاريخ النقد الأدبي عند العرب للكتور إحسان عباس: ٥١٢.

(٣) شرح مقامات الحريري: ٢٢/١.

المعقبي، يقول: إن المقامات مدارها جميعها علي حكاية تخرج إلي مخلص^(١).

لقد استطاع ابن الأثير أن يستخلص النمط العام المشترك في بناء المقامات ومعقبيها، ورصدها في هذا المفهوم، وقد كنا نود منه أن يشير إلي كيفية بناء الحكايات التي تدور حولها المقامات، أو كيفية وصولها إلي المخلص، خاصة أن منهجه النقدي يعتمد علي الاستقراء والاستنتاج.

من كل ماتقدم يمكن القول بأن النقاد العرب قد اكتفوا بمفهوم النثر الفني مفهوما عاما تدرج تحته الأنواع المختلفة مثل الخطابة والكتابة والمقامة، وأن المحاولات التي جرت لتعريف هذه الأنواع كانت تدور معظمها في حيز التفسير اللغوي.

أما مفهوم النثر عند الفلاسفة المسلمين فإنه يدور في معظمه حول مفهوم الخطابة، لأنه يعتمد - أساسا - علي تعريف أرسطو لها، فلقد كان من الطبيعي أن يتناولوا - ضمن شروحهم لمنطق أرسطو - كتاب الخطابة بوصفها أحد فروع هذا المنطق. ويبدو أن هذا السبب هو الذي جعلهم لايهتمون الاهتمام الكافي بالكتابة الفنية، بالرغم من ازدهارها في عصرهم، إذ لم يؤثر عن أرسطو كتاب خاص في الكتابة. ومع هذا فإن كونهم شرلحا لكتب أرسطو لا يقلل من شأنهم، فمما لا شك فيه أن تفسير النصوص - كما تري الدراسات النقدية لحديثة - يحمل وجهة نظر صاحبها التي يملئها عليه موقعه من واقعه الذي يعايشه بناء علي فهمه ووعيه بذلك الواقع^(٢). ومن هنا يمكن القول بأن شروح الفلاسفة المسلمين وتلخيصاتهم لكتاب الخطابة

(١) للثل السائر : ٢٩/١، وانظر عن المفهوم الفني المقامة ، كتاب المقامة للدكتور شوقي ضيف (سلسلة فنون الأدب العربي) - دار المعارف ط ٥ سنة ١٩٨٠ ص ٨، والفن ومذاهبه في النثر العربي ص ٢٤٦ / ٢٤٧. وفن المقامات بين المشرق والمغرب، د. يوسف نور عوض نشر دار القلم بيروت ط ١٩٧٩ ص ٨.

(٢) راجع : الهرميوطيقا ومعضلة تفسير النص. مقال للدكتور نصر أبو زيد، بمجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الأول، العدد الثالث، إبريل ١٩٨١ ص: ١٤١ - ١٥٩، وكتاب نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين للدكتورة ألفت محمد كمال، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ م ص: ٩.

لأرسطو تعبر عن فوق عريى محض^(١)، فهى ذات أبعاد عميقة وأصيلة، تحمل الوعي بالتراث النقدي العربي، وتقضيف إليه خلاصة الفكر الأرسطي.

ويتحدد مفهوم الخطابة عند الفلاسفة المسلمين وفقا لموقعها في السلم المنطقي الذي يضم خمس صناعات هي: البرهان والجدل والسفسطة والخطابة والشعر^(٢). وهذه الصناعات هي التي يحق لصناعة المنطق أن تنتظر فيها. (٢)

وإذا كان وجود الخطابة في هذا السلم المنطقي الذي يحتل فيه البرهان المرتبة الأولى، ويحتل فيه الشعر المرتبة الأخيرة، يفرض نوعا من الصفات المشتركة بينهما وبين بقية درجات السلم، فإنه يتيح لها - في الوقت نفسه - حرية التصرف في هذه الصفات بما يضيف عليها ميزات خاصة بها. ومما لاشك فيه أن احتلال الخطابة والشعر لأدنى درجات السلم المنطقي يشي بوهن الصبغة المنطقية فيها، وبوثاق الصفات المشتركة بينهما.

ويدور مفهوم الخطابة عند الفلاسفة المسلمين حول أنها صناعة قياسية أو

(١) انظر الصورة الأدبية: د. مصطفى ناصف، مكتبة مصر بالقاهرة: ١٩٥٨: ١١٩.

(٢) راجع للفارابي: كتاب الخطابة: تحقيق محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦، ص: ٧، ورسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو: تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت ب: ١٥١، وإحصاء العلوم: تحقيق د. عثمان أمين ط/ ٣ مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٨: ٧٩، وراجع للخوارزمي: مفاتيح العلوم: تقديم عبد اللطيف العبد، دار النهضة العربية بالقاهرة ١٩٦٨: ص ١٢٣ - ١٢٥. وراجع لابن سينا كتاب الخطابة: تحقيق محمد سليم سالم، المطبعة الأميرية بالقاهرة ١٩٥٤ ص: ٢، ولابن رشد تلخيص الخطابة: تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار القلم بيروت . ب: ٣١ وللشريف الجرجاني التعريفات، وزارة الثقافة والإعلام بالعراق: ١٩٨٦: ٣١/٤٧/٥٩/٦٩/ ٧٣.

(٣) انظر الخطابة لابن سينا: ٢١، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٤، ١٠، ٢٤٩، وله أيضا: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر: تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للثلاثين الإسلامية بالقاهرة، ١٩٧١: ٦٢.

نفسانية تتكلف الإقناع الممكن في جميع الأجناس العشرة.^(١) ويلاحظ في هذا المفهوم أن الإقناع فيها ليس إقناعاً لازماً مفروضاً، وإنما هو إقناع ممكن، مما يعني أن الخطيب يبذل أقصى طاقاته ليتمكن من إيقاع الاقناع بالفعل الذي تدور حوله خطبته، ولكن إذا لم يحدث الإقناع، فإن ذلك لا يحط من شأنه، فهو - كما يرى ابن سينا - كالطبيب الذي ليس عليه أن يشفي كل مريض من كل مرض، بل أن يبلغ الممكن الإنسانى علي طريق الصواب في مثل العارض المحدود، حتي إن أخفق كان السبب فيه صعوبة المرض نفسه، واستعصاء الموضوع علي مغیره إلي الصلاح^(٢)، وإذا يصرح ابن رشد أنه ليس عمل هذه الصناعة أن تقنع ولابد، أعني أنه ليس يتبع فعلها الإقناع ضرورة، كما يتبع فعل النجار وجود الكرسي ضرورة، إذا لم يكن هناك عائق من خارج، بل عملها هو أن تعرف جميع المقنعات في الشيء، وتأتي بها في ذلك الشيء وإن لم يقع إقناع^(٣).

ويرى الفلاسفة أن الإقناع أو التصديق الخطابي يعتمد علي الظن وميل النفس، لأنه ينبع من المعتقد لا من الشيء المعتقد فيه، إذ يمكن أن تكون حقيقة هذا الشيء المعتقد فيه علي غير ما هي عليه في ذات الشيء نفسه، مما يعني أن هذا الاعتقاد أو الظن أو الإقناع أو التصديق ينتج من ميل المعتقد مع ما يتوافق مع هوى نفسه دون

(١) انظر الخطابة للفارابي: ٧، وراجع لابن سينا: الخطابة: ٢٨، وكتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب بطوطيقا: تحقيق محمد سليم سالم، النهضة المصرية، ١٩٥٠: ١٥، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ١٥، ١٦، وراجع الخطابة لأرسطو "الترجمة العربية القديمة" تحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٩: ٩، والأجناس العشرة هي: الجوهر، والكم، والكيف، والمضاف، والأين، ومتى، والوضع، والمكان، وأن يفعل، وأن يفعل، راجع للفارابي كتاب الخطابة: ٤٤، وكتاب الحروف: تحقيق محسن مهدي دار المشرق بيروت ١٩٦٩: ٧٠ - ١٣٠، وتعليقات في كتاب باري أرمينياس لابن باجة تحقيق محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦: ١٣، ١٤، ومفاتيح العلوم للخوارزمي: ١١٧ - ١١٩.

(٢) الخطابة: ٢٥

(٣) تلخيص الخطابة: ١٣.

تمحيص أو بحث عن الحقيقة^(١). ولذا فإنه لا يفيد اليقين ولا يؤدي إليه، لأن اليقين يفيد الثبوت ولا يتوجه إليه النقض، لأن صورة الشيء المعتقد فيه هي نفسها في نفس المعتقد، ولا يتحقق هذا الأمر إلا في التصديق البرهاني^(٢). ولكي يتحقق الإقناع في الخطابة فإن علي الخطيب أن ينفي كل ما يعاند أو يخالف الظن أو ميل النفس، ويعمل على تعضيده وتوثيقه حتي يصبح كأن لا معاند له أو مخالف^(٣).

ومن هنا يرى ابن سينا "أن الإقناع درجات في التكد والوهن"^(٤)، مما يعني أن صفات الإقناع في الصناعات القياسية ليست ثابتة، وإنما تتنوع بين القوة والضعف تبعاً لتصيب كل صناعة من صرامة المنطق، فالبرهان، لأنه يحتل أعلى درجات السلم المنطقي، فإن الإقناع أو الاعتقاد أو التصديق الخاص به يتسم بالثبوت واليقين وعدم التحول - كما ذكرنا آنفاً، أما الجدل فإنه يهدف إلي الغلبة والإلزام لا إلي الإفادة^(٥)، مما لا يسمح بظهور ميل النفس أو معاندتها، ولذا فإنه يعتمد علي المسلمات^(٦). ومن ثم فإن الإقناع فيه يشبه اليقين في البرهان، أما السوفسطائية فإنها - كما يذكر ابن سينا - "ليست معدة نحو الإقناع بل نحو التغليب، ولاهي من الصنائع التي يستعملها الناس للمنافع"^(٧). أما الإقناع الشعري فإنه يعتمد علي التخيل الذي يولد انفعالات

(١) انظر للفارابي: الخطابة: ٨، ٩، ١١، ولابن سينا: كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني

كتاب ريتوريقا: ١٥، والبرهان، تحقيق د. أبو الملا عفيفي، المطبعة الأميرية بالقاهرة ١٩٥٦:

٢٥٩، والنجاة في الحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية، ط/ مطبعة السعادة بالقاهرة ١٩٣٨: ٦٤.

(٢) انظر للفارابي الخطابة: ٨، ٩، ١٦ وأحصاء العلوم: ٨٢، ٨٣ ولابن سينا الخطابة ٢، ٣٠، ٣١.

والبرهان: ٢٥٦، ٢٥٨.

(٣) انظر الخطابة للفارابي: ١٣-١٥، ١٧، ٢٠-٢١، والخطابة لابن سينا: ٤-٥، وتلخيص الخطابة

لابن رشد: ٢٠٢-٢٠٣.

(٤) الخطابة: ١.

(٥) انظر لابن سينا: الخطابة: ٢، ٥، والجدل من كتاب الشفاء تحقيق أحمد فؤاد الأهواني،

القاهرة، ١٩٦٥: ١٨.

(٦) الخطابة لابن سينا: ٣.

(٧) المصدر نفسه: ٢٤.

نفسية يمكن أن ينتج عنها وقفات سلوكية، دون أن يراد به لزوم الاعتقاد أو صحته، وإنما يراد به التأثير النفسي. (١)

وبمقارنة صفات الإقناع في الخطابة والشعر، نلاحظ اقتراب الإقناع الخطابي من الإقناع الشعري؛ لأنه يعتمد مثله على التأثير النفسي في المتلقي وبقعه إلى اتخاذ وقفة سلوكية، ونظراً لاحتلال الخطابة والشعر لأدنى درجات السلم المنطقي - كما أشرنا سابقاً - فإن الفلاسفة قد رأوا أن بإمكانهما تبادل الأنوار الفنية، وإذا فإنه بالرغم من أن ابن سينا وابن رشد يعدان من أخطاء الشاعر أن يعيّل إلى الإقناع والأقوال التصديقية إلا أنهما في الوقت نفسه يجيزان له ذلك إذا اقتضاه المقام وخرج بصورة حسنة^(٢). كما يذكران أنه قد يلجأ في بعض أنواع النثر - إذا أريد تقرير الاعتقاد وتقوية درجة الإقناع والتصديق - إلى الأقاويل المحاكية لا إلى الأقاويل الإقناعية، كما هو موجود في الأقاويل الشرعية وفي النصوص القرآنية. (٣)

ولكي يكتمل مفهوم الخطابة، أخذ الفلاسفة في بيان وسائل تحقيق الإقناع، ورأوا أن هذه الوسائل تتوزع على قسمين يتحكم في التفريق بينهما تدخل أو عدم

(١) انظر الفارابي: جوامع الشعر ضمن كتاب تلخيص الشعر لابن رشد: تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٩٧١ ص ١٧٥، وإحصاء العلوم: ٨٣-٨٥، وفصول المدينى تحقيق د.م. بثلوب، طبعة جامعة كمبودج ١٩٦١ ص ١٣٤-١٣٥، وراجع لابن سينا: فن الشعر: ١٦١، ١٦٢، ١٧٩، والحكمة المروضية في معاني كتاب الشعر: ١٥، والنجاة: ٧، والقياس من كتاب الشفاء: تحقيق سعيد زايد، القاهرة، ١٩٦٤: ٥، ٥٧، ٥٨، والبرهان: ٦٣، وعيون الحكمة: تحقيق عبد الرحمن بدوي، المعهد العلمي الفرنسي بالقاهرة، ١٩٧٠: ١٣-١٤، وإشارات والتبسيطات: تحقيق د. سليمان دنيا، دار المعارف بالقاهرة ١٩٧١: ٤٦٢/١، والمدخل إلى المنطق من كتاب الشفاء: تحقيق الأب جورج قنوتاني وآخرين القاهرة، ١٩٥٢: ١٩، ولابن رشد: تلخيص الشعر: ٧٠، ٩٠، ١٥٢، وتلخيص الخطابة: ٢٥٢.

(٢) انظر فن الشعر لابن سينا: ٩٧، وتلخيص الشعر لابن رشد: ١٦٢/١٦١.

(٣) انظر الخطابة لابن سينا: ٢٠٢/١٩٧، وتلخيص الشعر لابن رشد:

١٢٨/١٢٣/١٠٦/١٠١/٨٢

تدخل الخطيب في إيجاد أو صياغة الوسيلة، أما **القسم الأول** من هذه الوسائل، فهو التصديقات غير الصناعية، التي ليس وجودها لاختيارنا أو رويتنا أو بحيلة منا^(١)، مثل السنن المكتوبة أو العامة^(٢)، والشهادات^(٣)، والعقود^(٤)، والقسم واليمين^(٥)، وهذا القسم يناهز بالخطابة عن دائرة الفن؛ لأنه يحتاج من الخطيب إلى قدر من الجدل والمغالطة لجعله حجة له لا عليه، ولذا فقد ذكر الفلاسفة أن هذا القسم أكثر نفعاً في المشاجرات (الخطب القضائية)^(٦).

أما القسم الثاني، فهو التصديقات الصناعية التي يرجع وجودها إلى اختيار الخطيب، ويعد الفلاسفة هذا القسم أحق من القسم السابق بالتصديق الريطوريقي^(٧)، وتنقسم هذه التصديقات قسمين كبيرين، أما **أولهما** فهو التصديقات النابعة من السياق النصي، أي التي يعتمد التصديق فيها على ما هو موجود بالنص كملاقات متبادلة وأنوات متجاذبة، ويندرج تحت هذا السياق ما عناه الفلاسفة بعمود الخطابة ويقصون به الضمير والتمثيل^(٨).

- (١) انظر الخطابة لابن سينا: ٣٢ وتلخيص الخطابة لابن رشد: ١٦.
- (٢) انظر للفارابي: ٣٦، والخطابة لابن سينا: ١١٧-١١٩، تلخيص الخطابة لابن رشد: ١١٨-١٢١.
- (٣) انظر الخطابة للفارابي: ٣٦، والخطابة لابن سينا: ١٢٠-١٢١، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ١٢٣-١٢١.
- (٤) انظر الخطابة لابن سينا: ٩، ١٠، ١٢١، ١٢٢، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ١٢٤-١٢٦.
- (٥) انظر الخطابة للفارابي: ٢٨، والخطابة لابن سينا: ٩، ١٠، ١٢٤-١٢٦، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ١٢٦-١٣٠.
- (٦) انظر الخطابة لابن سينا: ١١٧، ١٢٩، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ١١٨.
- (٧) انظر الحكمة العروضية في معاني كتاب ريطوريقا لابن سينا: ٢٠، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ١٦.
- (٨) انظر الخطابة للفارابي: ٣٦، ٣١، والخطابة لابن سينا: ٨، ٣٢، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ١٠، ١٨، ١٩، والضمير هو "قول مؤلف من مقدمتين مقترنتين، يستعمل بهذف إحدى مقدمتيه المقترنتين، ويسمى ضميراً لأنه يضم بعض مقدماته ولا يصرح بها ويعمل فيه أيضاً على ما في ضمير السامع من معرفة المقدمات التي حذفها" الخطابة للفارابي ٣٦، ٣١، وراجع أيضاً لابن سينا: الخطابة ٢١، ٢٧، والحكمة العروضية في معاني كتاب ريطوريقا: ٢٢، ولابن رشد تلخيص الخطابة: ٢٠، والتمثيل هو "إقناع الإنسان في شيء أنه موجود لأمر ما لأجل وجود ذلك الشيء في شبيه الأمر، متى كان وجوده في الشبيه أعرف من وجوده في الأمر". انظر للفارابي =

ويرى الفلاسفة أن الضمائر والتمثيلات - لأنها عمود الخطابة - تعد المقنعات الأولى، ولذا فإن الخطبة، إذا خلت منهما، تفقد الأسس التي تقوم عليها، أما أعوان العمود أو المقنعات الخارجية، فإنها تستخدم لتقويتها، ومن ثم فلا تعد عاملاً أساسياً في الخطبة، إذ لا تقوم بها فقط^(١).

وإذا كان الإقناع في الخطابة يتميز بصفات معينة عن مثيله في الصناعات القياسية الأخرى، فإن من الطبيعي أن تتميز وسائله أيضاً بصفات معينة تفرقها عن نظائرها في هذه الصناعات. ومن هنا فقد بحث الفلاسفة عن الخصائص المميزة للضمائر والتمثيلات في الخطابة، ورأوا أن الضمير أو القياس الخطابي يختلف عن مثيله في البرهان والجدل، لأنه - علي العكس منهما - غير مستكمل لشروط القياس التام الذي يقضي بالتصريح بالمقدمات كلها، كما أنه غير منتج بالضرورة، لأنه يهدف إلى الإقناع بما يظن محموداً ولا يهدف إلى إيقاع اليقين أو الإلزام والغلبة، ويضاف إلى هذه الأمور أنه يعتمد في تأليف مقدماته على المقدمات المشهورة عند الجميع، وهذه المقدمات قد تكون صادقة حقيقية أو مظلونة كاذبة^(٢).

ويرى الفلاسفة أن تميز الضمير (القياس الخطابي) بهذه الصفات يلائم قدرات المخاطبين على الفهم؛ وذلك لأن الخطابة تتوجه - أساساً - إلى العامة من الناس، وهؤلاء لا يميلون بطبعهم إلى القياس المنطقي التام، ولا يستطيعون أن يفهموا لزوم النتيجة التي تلزم عن مقدمات كثيرة، ومن هنا يصبح استكمال القياس الخطابي لشروط القياس المطلق حائلاً بينه وبين تحقيق الإقناع للعامة، لأنه "يظن بمستعمله

== الخطابة: ٢٧، ٥٩، ولاين: سينا: الخطابة: ٣٧، والحكمة العروضية في معاني كتاب ريتوريقا: ٢٥، ٣٩، وعين الحكمة: ١٠، والنجاة: ٥٨.

(١) انظر الخطابة للفارابي: ٢٩، ٤٠، والخطابة لابن سينا: ١٧-٢١، ٣٦، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٥-١٠.

(٢) راجع للفارابي: الخطابة: ٢٤، ٢٧، ٣١، ٤٥/٥٠، ٥٢، ٥٣، والحروف: ١٣٢، ولاين: سينا: الحكمة العروضية في معاني كتاب ريتوريقا: ١٦، ١٧، ٢٤، والخطابة: ٢، ٥-٧، ٢١، ٣٦، ٣٦، ٤٢، ٥٨، ١٧٦-١٧٧، ١٨٩، والجلد: ١٨، ٤٣، والإشارات والتنبيهات: ٤٦٢/١، والقياس: ٤٣٥، ولاين: رشد: تلخيص الخطابة: ١٠، ٢٠-٢٢، ٣٤، ٢٤٣، ولحازم القرطاجني: منهاج البلاغة: ٦٥.

أنه إنما غلب لبطريق الخطابة بل بصناعة منطقية تعقّب بها القول، أو بصناعة أخرى، لا بقدرته على جودة استعمال الطريق المشترك بينه وبين جميع مخاطبيه وخصوصه. (١)

ويؤكد ابن سينا هذا القول، فيذكر أن استكمال القياس الخطابي لشرائط القياس المطلق يجعل الكلام منطقياً، يقول: "وقد تحذف أيضاً (يقصد إحدي مقدمتي الضمير) لئلا يكون البيان منطقياً، فإن الخطيب إذا نسب إلي مخاطبة منطقية أو كلامية، توهم أن اقتدراه بصناعة أخرى، وأنه تغلب بفضل قوته في المنطق لا بفضل إصابته، فالأولي به أن يخاطب خطاباً عاماً". (٢)

ويشي حرمس الفلاسفة على إبعاد البيان أو الكلام الخطابي عن المنطقية والكلامية، ببعده عن جفاف المنطق وصرامته، ويمنع الخلط بينه وبين الكلام البرهاني أو الجدلي، وبإمكانية اقترابه من الصبغة الفنية.

وكما ميّز الفلاسفة بين الضمير بوصفه قياساً خطابياً وبين القياس المطلق، فقد ميزوا أيضاً بين التمثيل بوصفه استقراء خطابياً وبين الاستقراء المطلق، ورأوا أن التمثيل يعتمد على المماثلة والمشكلة في نقل الحكم إلي الكلي أو الجزئي، بينما يعتمد الاستقراء المطلق على استيفاء الجزئيات وتعميدها للخروج بحكم كلي (٣)، ومن ثم فقد قرروا أن الاستقراء المطلق غير أهل للخطابة إلا في أحوال نادرة (٤)، مما يعني تمايز التمثيل عن الاستقراء المطلق، وبعده عن صرامة المنطق وجفافه.

وليؤكد الفلاسفة دخول الخطابة دائرة الفن، فقد رأوا أنه بالرغم من أن الضمير والمثال يفيدان في الإقناع، إلا أن التمثيل أكثر إقناعاً عند الجمهور من الضمير؛ وذلك

(١) الخطابة للفارابي: ٤٦.

(٢) الخطابة لابن سينا: ٣٧، وراجع المصدر نفسه: ٤٢، ١٩٠، وراجع أيضاً تلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٠-٢٢، وقارن بالخطابة لأرسطو: ١٢-١٣.

(٣) راجع لابن سينا: الخطابة: ٣٧، ٣٨، والإشارات التنبيهات: ٣٦٧/١، ولابن رشد تلخيص الخطابة: ٢٥، ٢٦، وقارن بالخطابة لأرسطو: ١٥.

(٤) راجع الخطابة لابن سينا: ١٦٩.

لأن التشابه بين الضمير والقياس - علي الرغم من خصوصية الضمير الخطابى ووهن القياسية فيه - يجعل العامة أو الجمهور غير ميالين إليه بطبعهم، كما أن ترتيب مقدمات القياس واستنتاج النتائج يكون محل نظر وتفكر وعناد من المتلقين، ومن ثم فإنهم قد لايسلمون بالمقدمة، وقد لايسلمون بالنتيجة، وفي أي من الحالتين، فإن الشك والاستنكار يتطرقان إليه، والأمر عكس ذلك تماما في التمثيل، لأنه يقترب من التخيلات الشعرية، مما ينفي معانداته، ومن ثم يتحقق من خلاله مايراد من الفعل أو الانفعال^(١). ومن هنا فقد رأوا أن المثالات أقنع في الخطب المشورية^(٢)، بينما تكون الضمائر أقنع في الخصومات^(٣)، لما تحتاج إليه من جدال وتقنيد للحجج وإيراد البراهين، ولذا فهي أقل الأنواع الخطابية فنية^(٤)، مما يعني أن موضوع الخطبة هو الذي يفرض وسائله الإقناعية وقيمه الجمالية.

أما ثانيهما: فهو التصديقات النابعة من السياق الخارجى أو من سياق الموقف، ويندرج تحتها ما أطلقوا عليه اسم أعوان العمود أو الحيل الإعدادية، وتتمثل في هيئة المتكلم وسمته واستدراجه بالأقوال الانفعالية والخلقية.^(٥)

لقد أدرك الفلاسفة أن الخطابة فن شفهي يتوقف تأثيره علي براعة الخطيب في توصيل رسالته بشتي الوسائل، فهو لايعتمد علي صياغة الألفاظ في توصيل المعنى فقط، وإنما يستعين - إلي جانب هذا - بوسائل أخرى تفرضها طبيعة المشافهة والتخاطب التي تراعي هيئة المتكلم ومكانته الاجتماعية وقدرته علي الأداء وتمثيل الموقف، وهو ما يمكن أن نسميه السياق الخارجى - ويبدو جليا أن هذا السياق معاون وموجه للسياق النصي، وأن تميم الإقناع المناسب للغرض يتوقف علي استخدامه، ولذا

(١) انظر الخطابة لابن سينا: ٢٧، ٢٨، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ١٩.

(٢) انظر تلخيص الخطابة لابن رشد: ٨٢، ٣٢٤، ٣٢٥.

(٣) انظر الخطابة لابن سينا: ٢٤٤، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٣٢٤.

(٤) انظر الخطابة لابن سينا: ٢١٨، ٢٢١.

(٥) انظر الخطابة للفرابى: ٣٢، ٣٣، والخطابة لابن سينا: ٨، ١٠، ٣٢، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ١٦، ١٧.

فإنه يتوزع علي أطراف العمل الخطابي (القائل - القول - المتلقي)، بحيث يستطيع القائل بهيئته وسننه انفعالاته وتلويحات الصوتية - التعبير عن القول^(١)، وبحيث يحاول استدراج المتلقي بالأقاويل الانفعالية التي تولد لديه انفعالا ما، أو بالأقاويل الخلقية التي تحثه علي التخلق بخلق ما، أو بهما معا^(٢). وبحيث يراعي مكانة المتلقي الاجتماعية وسننه وجنسه وملكاته النفسية.^(٣)

وكما قارن الفلاسفة بين وسائل الإقناع الرئيسة في الخطابة، وبين وسائله في بقية الصناعات القياسية، فقد قارنوا أيضا بين حال الوسائل المعاونة في كل منها، وقد تبين لهم أن وسائل استدراج السامع لاتدخل في البرهان لانتفاء العامل الشخصي بانفعالاته وأهوائه ورغباته واختياراته^(٤)، كما أن استخدامهما في الجدل غير مقبول، وإن استخدمت فإنها تستخدم إما غلطا أو مغالطة^(٥)، وأما السوفسطائية فإنها تستعمل هذه الوسائل بكيفية أخرى قصدا منها إلي التخليط وإيهام النقيض^(٦)، أما بالنسبة للشعر فقد رأوا أنه قد يضاف منها إلي الأشياء التي بها قوام الأشعار أمور من خارج، وهي الهيئات التي تكون في صوت الشاعر وصورته لزيادة التأثير وتتميم المحاكاة^(٧)، أما بالنسبة للكتابة، وهي فن نشري كالخطابة، ولحاجتها - من وجهة

(١) انظر للغارابي: الخطابة: ٣٢، ٣٨، ٣٩، ولابن سينا الحكمة المروضية في معاني كتاب ريطوريقا: ٢٦، ٢٢، والخطابة: ٩، ١٠، ٣٢، ٨٢، ٨٤، ١٢٩، ١٣٠، ١٩٧، ولابن رشد تلخيص الخطابة: ١٧، ٧٠، ٧١، ١٣٢، ٢٤٨، ٢٥١، ٣١٠، ٣١١.

(٢) انظر الخطابة للغارابي: ٣٤، والخطابة لابن سينا: ١١، ١٢، ١٨، ٢٢٠، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٢ - ٢٤٣. وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٩، ١٢، ٢٢١، ٢٤٨، ٢٨١، ٢٢٠، ٢٢١.

(٣) انظر الخطابة لابن سينا: ١٥٦، ٢١٩، وتلخيص الخطابة: لابن رشد: ١٩٥، ٢١٩، ٢٨٠، ٢٨١. وقارن بالخطابة لأرسطو: ١٢١، ٢٠٢، ٢٠٣.

(٤) انظر الخطابة للغارابي: ٣٢، والخطابة لابن سينا: ٢٤٣، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٢٠.

(٥) انظر الخطابة للغارابي: ٣٤، ٣٥.

(٦) انظر الخطابة للغارابي: ٣٤، ٣٥.

(٧) راجع لابن سينا: فن الشعر: ١٧٣، ١٧٦، ١٧٧، ١٩١، والخطابة: ١٩٧، ٢٢١، ولابن رشد: تلخيص الشعر: ١٢٩-١٣٢، تلخيص الخطابة: ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٨٢، ٢٢١، ولحازم القرطاجني: منهاج البلفاء: ٢٤٧، ٢٤٨.

نظروهم - إلى الدقة والتحقيق والاستقصاء^(١).

وبناء على ما تقدم يمكن القول إن الفلاسفة المسلمين قد راعوا في تحديد مفهوم الخطابة - موقعها بين الصناعات القياسية، ورأوا أن هذا الموقع يفرض عليها خصائص مشتركة مع هذه الصناعات، كما يفرض عليها في الوقت نفسه تميزا خاصا في التعامل مع هذه الخصائص، ولذا فقد ميزوا بين معني الإقناع أو التصديق الخطابى، وبين معناه في بقية الصناعات، كما ميزوا بين وسائله فى الخطابة ووسائله في بقية هذه الصناعات أيضا، وكان أهم ما توصلوا إليه أنهم فرقوا بين الإقناع أو الاعتقاد بمعنى الظن، وبين الاعتقاد أو الإقناع بمعنى اليقين، كما بينوا أن الإقناع الخطابى يعتمد على الميل النفسى للمتلقى، ويراعى الجانب الشخصى بانفعالاته، بينما تهمل بقية الصناعات هذا الجانب، كما رأوا أن صورة القياس في الضمير الخطابى ضعيفة، لأنه غير مستكمل لشروط القياس المطلق، ولأنه يعتمد في تأليف مقدماته على المقدمات المشهورة عند الجميع سواء أكانت صادقة أم كاذبة، حقيقة أم مظلونة، كما أجازوا استعمال التخيل في الخطابة، وأبعادها عن دائرة المنطق الجاف، مراعين في ذلك أنواع المتلقين وقدراتهم على الفهم، ولعل ذلك أبلغ رد على من ينسب النثر ومنه الخطابة إلى العقل الخالص ويتهمة بالجفاف وفقدان القيم الجمالية، ولقد بدا جليا من تناول الفلاسفة لمفهوم الخطابة، أن العقل الخالص والجفاف المنطقي، وانعدام الجانب الشخصى تخص العلم أو البرهان أكثر مما تخص الخطابة.

كما حرص الفلاسفة على التمييز بين خصائص الكتابة والخطابة، وقروا أن الموضوع هو الذي يفرض وسائل الإقناع وقيمه الجمالية، لقد كانت عنايتهم بجميع جوانب العمل الأدبى (القارى - القول - المتلقى) واهتمامهم ببيان أهمية السياق النصي والسياق الخارجى في عملية التوصيل - من الأمور التي سبقوا بها مدارس النقد الحديث التي تهتم بالسياق النصي والسياق الخارجى في الأسلوب^(٢)

(١) انظر الخطابة لابن سينا: ٢٠٠، ٢٢٢، ٢٢٤، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٥١، ٢٠٢.

(٢) راجع علم الأسلوب مبادئ وإجراءاته: صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط٢، ١٩٨٥ ص ١٨١ وما بعدها، ومقال: "المصطلح البلاغى القديم فى ضوء البلاغة الحديثة": د. تمام =

وبخلاصة القول: إن مفهوم النثر الفني عند النقاد والبلاغيين العرب لا يختلف في جوهره عن مفهومه عند الفلاسفة المسلمين، فكما نص النقاد العرب علي توافر القيم الجمالية أو الشعرية فيه، فقد نص الفلاسفة أيضا علي إبعاده عن دائرة المنطق، وعلي استعانتة بالتخييلات الشعرية، ولكن ما يتميز به النقاد والبلاغيون العرب أنهم نصوا علي هذا الجوهر بصورة أوضح وأدل مما هي عليه عند الفلاسفة، فلقد انطلقت نظرة النقاد العرب من تقسيمهم للكلام الفني إلي منظوم ومنثور، وما يترتب علي ذلك من اشتراك القسمين في الخصائص الفنية واختلافهما في صورة الوزن فقط، بينما انطلق الفلاسفة المسلمون من المفهوم الأرسطي للخطابة، فأخذوا يفسرونه في إطار الصنائع القياسية التي تشترك معها في دائرة المنطق. وهذا في حد ذاته كفيلا بأن يصرفهم عن النص الصريح علي فنيته. كما يتميز النقاد العرب بأنهم قد فسحوا للأنواع النثرية (الخطابة - الكتابة - المقامات) مكانا في حديثهم عن النثر الفني، بينما لم يهتم الفلاسفة المسلمون - لمتابعتهم أرسطو - بهذه الأنواع، ولذا فقد جاء حديثهم عن الكتابة باهتا ومخرجا لها من دائرة الفن، ولعل ما يتميز به الفلاسفة هو تأكيدهم أن خصائص الخطابة تنبع من التخاطب والمشافهة بينما لم يميز النقاد العرب بين خصائصها وبين خصائص الكتابة.

وعلي كل حال فإنه يمكن الإفادة مما توصل إليه النقاد والبلاغيون العرب، والفلاسفة المسلمون في إثراء الجوانب المختلفة لمفهوم النثر الفني في التراث العربي، لأنهم يلتقون جميعا في القول بفنية النثر وبقدرته علي التأثير في المتلقي.

الفصل الثانى

وظيفة النشر الفنى

الفصل الثاني

وظيفة النثر الفني

تعددت وجهات نظر النقاد عبر مختلف العصور حول وظيفة الأدب، فمنهم من مال إلى جانب الإفادة، ومنهم من مال إلى جانب اللذة والمتعة، ومنهم من جمع بين الاثنين، ولقد كان لكل فريق حججه التي يستند إليها في تدعيم وجهة نظره^(١).

ولاشك أن من ينظر إلى جانب الإفادة فقط، أو إلى جانب المتعة واللذة فقط، إنما ينظر إلى وجه واحد من وجهي العملة، إذ الإفادة والمتعة وجهان لعملة واحدة، أو - إذا شئنا الدقة - وجهان متكاملان لوظيفة الأدب، ومن ثم فإن وجهة نظر الفريق الثالث الذي جمع بينهما هي - في رأينا - أكمل الوجهات لجمعها كل الطاقات الممكنة في الأدب؛ وذلك لأن الإعلاء من شأن جانب الإفادة وحده يطمس ذاتية المبدع، ويقضى على

(١) انظر عن هذه الاتجاهات: الحياة والشاعر: ستيفن سبندر - ترجمة مصطفى بدوي: مكتبة الأنجلو المصرية ص ٤٨/٧١/٧٦، الفن خيرة " جون ديوي، ترجمة زكريا إبراهيم، القاهرة ١٩٦٣: ٣٦/١٧، بحث في علم الجمال: جان برتليمي، ترجمة أنور عبد العزيز، نهضة مصر ١٩٧٠: ٤٧٠ - ٤٧٢. مشكلة الفن: د. زكريا إبراهيم. مواضع متفرقة. نشر مكتبة مصر ١٩٧٩، فلسفة الفن في الفكر المعاصر: د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، القاهرة: ١٩٧٩م مواضع متفرقة. محاضرات في النقد الأدبي: د. سهر القلماوي، معهد الدراسات العربية العالية - جامعة الدول العربية ١٩٥٥: ٧٣ - ٧٩، الأسس الجمالية في النقد العربي: د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي ط ٣ - ١٩٧٤م: ٨٨ - ١٢٨. الأدب وفنونه: د. عز الدين إسماعيل: ٣٢ / ٣٤ / ١١١ / ١١٢. في النقد الأدبي: د. شوقي خفيف - دار المعارف بمصر، ط ٤ - ١٩٧٦: ٤٦ / ٥١ / ١٩٨ / ١٩٩. الأدب وقيم الحياة المعاصرة: د. زكي العشماوي: الهيئة المصرية العامة للكتاب بالاسكندرية ط ٢ - ١٩٧٤: ١٧١ - ١٩٥، في نقد الشعر: د. محمود الربيعي، دار المعارف بمصر ط ٤ / ١٩٧٧: ٣٨ - ٤٥. دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد: د. شكرى عياد: دار إلياس العصرية. القاهرة ١٩٨٧: ٨١، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي: د. منصور عبد الرحمن. مكتبة المعارف، القاهرة ط ٢ - ١٩٨٤: ١٤/١٥/١٣٣ / ١٥٠/١٥٧/١٥٩.

على أحاسيسه ومشاعره الخاصة، ويقف حائلاً نون التمتع بالقيم الجمالية التي يزخر بها الألب، كما أن الإعلاء من جانب المتعة واللذة وحده يعزل الأديب عن المشاركة الفعالة فى الحياة وفى المجتمع، ويفرغ الألب من القيم الاجتماعية والفلسفية والأخلاقية، أما الجمع بينهما فهو جمع بين الجمال والحياة، وتكامل بين الذاتى والاجتماعى، وإدراك أن فاعلية المضمون الألبى - بما يحتوى عليه من قيم اجتماعية وفلسفية وأخلاقية - لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال شكل فنى يحقق اللذة والإمتاع للمتلقي، فضلاً عن أن التعبير عن هذه القيم هو فى الواقع تعبير عن رؤية الذات المبدعة للحياة والجمال.

فالأديب الخالد - كما يقول الدكتور محمد زكى العشماوى - " هو الذى يستمد قوته من الحياة والجمال معا، وهو الذى ينظر بعين يقظة إلى المجتمع الإنسانى فيناصر من هذه المجتمعات ما يتمشى مع القيم الإنسانية، وما يساير الحق والعدل والجمال، فالأديب الحق يحرص على أن يكون لنظم المجتمعات غاية تعكس ما فى نفوس البشر، وأفواد المجتمع الواحد من هموم وآمال وشعور بالحب، والحاجة إلى التطور والتقدم"^(١)، ولكى ترتقى هذه القيم إلى مستوى الفن فلا بد أن يتوفر فيها شروط العمل الفنى "ذلك أننا نعلم أن الذى يحدد القيمة النهائية لأى عمل فنى هو ما يحتوى عليه من قيم فنية وجمالية، ومهما تكن قيمة المضمون وأهميته فلا بد له فى النهاية أن يتحول إلى فن، والعمل الذى لا يقنعنا فنياً يظل قاصراً عن بلوغ كماله"^(٢).

فتكامل الإفادة والإمتاع - إذن - هو الطريق السوى الذى يتحقق للأديب من

(١) الشكل والمضمون فى النقد الأدبى الحديث: د. محمد زكى العشماوى، مقال بمجلة عالم الفكر م.

ع ٢ يوليو - سبتمبر ١٩٧٨، الكويت: ص ٣٦.

(٢) المرجع نفسه والصحيفة نفسها، وراجع أيضاً: مقالات نقدية: د. محمود الربيعى، مكتبة الشباب

القاهرة ١٩٧٨: ٨١/٨٢، مداخلى إلى علم الجمال الأدبى: د. عبد المنعم تليمة، دار الثقافة.

القاهرة ١٩٧٨ ص: ٦٤/٤١/٢٢.

خلاله فعاليتها^(١) ، ولا ينتقص شيئا مما يجب أن تكون عليه مهمته.

ولسنا نبالغ إذا قلنا إن هذا التكامل كان هو المنظور الذي نظر من خلاله نقاد النثر في تراثنا النقدي والبلاغي إلى وظيفة النثر الفني، ولتوضيح ذلك فإننا نبدأ أولا بالحديث عن جانب الإفادة، ثم نتبعه بالحديث عن جانب الإمتاع، مبينين كيف تكامل هذان الجانبان في رؤية النقاد إلى وظيفة النثر الفني.

أولاً: الإفادة:-

ولنبداً حديثاً عن هذا الجانب من خلال رؤية النقاد والبلاغيين العرب، ثم نتبعه برؤية الفلاسفة المسلمين (شرح أرسطو) والمتأثرين بهم.

لقد رأى النقاد والبلاغيون أن وظيفة النثر الفني بأنواعه الثلاثة: الخطابة والكتابة والمقامات، تتجه إلى المجتمع بمشاكله الاجتماعية والسياسية والدينية والخلقية والثقافية، مع الأخذ في الاعتبار أن الخطابة تعتمد في هذا التوجه على قدرتها التأثيرية بسياقين متعاونين هما السياق النصي والسياق الخارجي أو سياق الموقف، وذلك عكس الكتابة والمقامات التي تعتمد على السياق النصي في المقام الأول، وفيما يلي نفصل الحديث عن نظرة النقاد العرب إلى جانب الإفادة في أنواع النثر الفني.

(١) انظر فن الشعر لهوراس ترجمة د. لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط ٢: ١٩٧٠: ١٣٢/١٣٤. قواعد النقد الأدبي. لاسل أبركرومبي: ترجمة د. محمد عوض. لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٦: ٥٩/٦٠. نظرية الأدب: ريتيه ويليك - أوستن وأرين: ترجمة محيي الدين صبحي. بيروت ط ٢: ١٩٨١: ٣١. بحث في علم الجمال: جان برتليمي: ٣١٢. الفن خبرة جون ديوي: ٢٣/٤٧/٤٨/١١٢/٥٧٩/٥٨١، الحياة والشاعر: ستيفن سبنر: ١١٣/١٧٨. مشكلة الفن: د. زكريا إبراهيم: ١٩٩/٨١/٨٠. الصورة الأدبية: د. مصطفى ناصف، مكتبة مصر. القاهرة: ١٩٥٨: ٦. فلسفة الجمال: د. أميرة حلمي مطر. دار الثقافة القاهرة ط ٢: ١٩٨٤: ٧٨. دراسات في النقد والأدب: د. حلمي مرزوق، مؤسسة الثقافة الجامعية الإسكندرية، ب. ت: ١٨. الفن والأدب: د. ميشال عاصي. بيروت ط ٢، ١٩٧٠: ٤٠/٤٣.

١ - وظيفة الخطابة:-

لقد تبوأ الخطيب منذ الجاهلية - مكانة اجتماعية وسياسية ألفت على كاهله عبه القيام بمعالجة المشكلات المختلفة للواقع الاجتماعي والسياسي الذي يعيش فيه، وذلك عندما تخلى الشعراء عن مواجهة مشكلات مجتمعهم، واتجهوا إلى التكسب بأنشعارهم، يقول الجاحظ فيما ينقله عن أبي عمرو بن العلاء: " كان الشاعر في الجاهلية يُقدَّم على الخطيب، لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يقيد عليهم مآثرهم ويفخم شقهم، ويهول على عدوهم ومن غزاهم، ويهيب من فرسانهم، ويخوف من كثرة عندهم، ويهلبهم شاعر غيرهم، فيراقب شاعرهم، فلما كثر الشعر والشعراء واتخذوا الشعر مكسية، ودخلوا إلى السوق، وتسرعوا إلى أعراض الناس، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر". (١)

فهمة الخطيب في الجاهلية - كما يتضح من هذا النص - كانت موجهة إلى شؤون القبيلة، ومن الطبيعي أن تزداد هذه المهمة أهمية بمجىء الإسلام، ويظهر الصراع على الحكم في النولة الأموية، وفي العصر العباسي، فلقد كانت لكل فترة من هذه الفترات همومها الاجتماعية والسياسية والدينية التي كان على الخطيب أن يشارك فيها بنور فعال.

وتتعدد إشارات الجاحظ إلى وظيفة الخطابة، فيذكر أنها كانت تقوم بدور اجتماعي سياسي يتمثل في العمل على رأب الصدع بين القبائل، والإصلاح بين العشائر، واستئلال ما بينها من سخائم وضغائن، وإطفاء نائرة الحروب، وتخويف الفريقين المتحاربين من التقاضي والبوار، واحتمال دماء القتلى، وطلب الصفح، وعقد المعاهدات والمعاهدات، وتقديم النصح بما يصلح شأن العامة والخاصة، والمفاخرة والمفاخرة، كما كانت تقوم بدور اجتماعي ديني أخلاقي يتمثل في الأمر بالتواصل والنهي عن التقاطع، ووعظ العامة والخاصة لمراعاة أوامر الدين ونواهي، والاحتجاج على أرباب النحل وزعماء الملل، والمشاركة في مراسم عقود الإملاك بين المسلمين

(١) البيان والتبيين: ٢٤١/١، وانظر المصدر نفسه: ٨٢/٤، وراجع العمدة: ٨٢/١، ٨٣.

ولا تختلف وظيفة الخطابة عند ابن قتيبة عما وجدناها عند الجاحظ فهي تقوم بنفس المهام الاجتماعية والسياسية والدينية، مما يعنى أنها عنده موجهة - بالدرجة الأولى - إلى المجتمع ومشكلاته^(٢).

وإذا كان ابن وهب يعرف الخطابة منطلقاً من مهمتها - كما مر بنا في الفصل الأول - فإنه يدل بذلك على خطورة دورها وإسهامها في مواجهة مشكلات المجتمع، ولذا يقرر - متابعاً للجاحظ - أن للخطب دوراً اجتماعياً وسياسياً ودينياً فهي "تستعمل في إصلاح ذات البين، وإطفاء نائرة الحرب، وحماية الدماء، والتشديد للملك، والتأكيد للعهد، وفي عقد الإملاك، وفي الدعاء إلى الله - عز وجل -، وفي الإشادة بالمناقب، ولكل ما أريد ذكره ونشره وشهرته في الناس"^(٣).

وتشئ العبارة الأخيرة: "لكل ما أريد ذكره ونشره وشهرته في الناس" بفاعلية الخطابة في التأثير في النفوس، والاعتماد عليها في توجيه سلوكياتهم وفقاً لما يقتضيه الصالح العام.

ولقد مر بنا في الفصل الأول - أن ابن وهب قد جعل الحديث الذي يدور بين الناس في مخاطباتهم ومجالسهم ومناقلاتهم نوعاً من المنثور، وقلنا إن دخول هذا النوع من المنثور في دائرة الفن أو عدم دخوله يتحدد بروعى المتحدث بمتطلبات الصياغة الفنية، ويتأكد هذا إذا علمنا أن ابن وهب يصف هذا النوع من المنثور بأوصاف تحدد ما يدخل منه دائرة الفن وما لا يدخل، فلهذا النوع عنده وجوه كثيرة منها "الجد والهزل، والسخيف والجزل، والصن والقبيح، والمحسن والفصيح، والخطأ والصواب، والصدق والكذب، والنافع والضار، والحق والباطل، والناقص والتام، والمروء والمقبول، والمهم

(١) انظر البيان والتبيين: ١/١٤/١٠٥/١١٧/١١٦/١٤٠/٢٠١/٨/٢، ٢٨/٦/٣.

(٢) انظر تأويل مشكل القرآن: ١٣، وأب الكاتب: ١٦.

(٣) البرهان في وجوه البيان: ١٥٠.

فالذى يدخل دائرة الفن من الحديث الذى يدور بين الناس هو ما توافر فيه - طبقاً للنص السابق - شروط الجدة، والجزالة، والحسن، والفصاحة، والصواب، والصدق، والنفع، والحق، والقبول، والأهمية، أو الحاجة إليه، والبلاغة. أما ما لا يدخل دائرة الفن فهو الكلام الهزل، والسخيف، والقيبح، والمحون، والخطأ، والكذب، والضار، والباطل، والناقص، والمربود، والفضول، والعبي.

ويلاحظ على تحديد ابن وهب لشروط فنية الحديث أنه يجمع إلى وعى المتحدث بمتطلبات الصياغة - وعيه بالوظيفة التى يجب أن يؤديها الحديث، فصفاة الفصاحة، والصواب والتمام، والبلاغة - صفاة تتعلق بجانب الصياغة، أما صفاة الجدة والحسن، والصدق والنفع والحق والقبول والأهمية فهى صفاة تتعلق بالوظائف التى يجب أن يؤديها.

فالجد من الكلام عند ابن وهب هو "كل كلام أوجبته الرأى وصدر عنه، وقصد به قائله وضعه موضعه" (٢)، أى يقصد به الإفادة، والحسن من الكلام هو "كل ما كان فى معالى الأمور ومحاسنها وأبلغه الدعاء إلى الله، والأمر بالمعروف ثم يتلوه كل ما كان من مكارم الأخلاق..... وكل ما كان دعاء إلى بر وتعطف وإصلاح وتآلف، وخير يجتلب، وشر يجتنب، فهو من أحسن الكلام وجميله، ومما يستعمله أهل العقل والحكمة، ويثابرون عليه ولا يرون تركه، ولا السكوت عنه؛ لأن ترك استعمال الحسن قبيح، ورأى من أهمله غير صحيح" (٣).

فابن وهب هنا قد ربط بين حسن الكلام وبين فاعليته فى الدعوة إلى الدين، وفى نشر الفضائل ونفى الرذائل، وفى تحقيق الرئام الاجتماعى، مما يشى بأن الكلام لا

(١) المصدر نفسه: ١٩٨.

(٢) المصدر نفسه والصحيقة نفسها.

(٣) البرهان فى وجوه البيان: ٢٠٢ - ٢٠٣.

يكتسب صفة الحسن إلا إذا قام بدور إيجابى فى بناء المجتمع الصالح، وإذا فإن الكلام القبيح عنده هو الكلام الذى يتخلى عن غاياته الاجتماعية والدينية والأخلاقية، فهو " ما كان فى سفساف الأمور وأراذلها كالنميمة والغيبة والسعاية والكذب وإذاعة السر، والنفاق، والمكر والخديعة، فكل ذلك قبيح؛ لأنه من مذموم الأخلاق ومعيب الأقوال" (١).

ولكى يدعم الغايات الاجتماعية والدينية والأخلاقية للحديث، فإنه يرى أنه يجب أن يكون حقاً وصدقاً، لأن " جميع الأمم على كثرتها واختلاف طبائعها واهتماماتها، وسائر الناس إنما يقصدون بقولهم وفعلهم إصابتها" (٢)، كما يجب أن يكون نافعاً غير ضار؛ لأن النافع من الحديث هو " ما كانت عواقب القول فيه والاستماع له والعمل عليه مفضية بسامعه إلى نفع عاجل أو أجل، والضار ضد ذلك" (٣)، وأن يكون أيضاً مقبولاً يستميل القلوب بليته وتعطفه حتى يقتنيه المتلقى، ويتأثر به (٤)، وأن يكون ذا أهمية فى شئون الحياة العامة والخاصة، فإن المهم هو " كل ما دعت الإنسان حاجة إليه فى قوام معيشته، وإصلاح عاقبته، أو سياسة نفسه وخاصته" (٥)، أما الكلام الذى يجرى فيما لا يعنى الإنسان، ولا يجدى نفعاً فهو الفضول، الذى سمعت العلماء تذمه (٦).

ومما تقدم يمكن القول إن ابن وهب حريص على أن يكون للحديث الذى يدور بين الناس إسهاماته المؤثرة فيهم، بحيث يرتقى بهم ويدفعهم إلى بناء المجتمع الصالح على أسس دينية وأخلاقية فى المقام الأول، ومن هنا فإنه يصف الحديث الذى تتجلى فيه الغايات الاجتماعية والدينية والأخلاقية مع الغايات الفنية بأنه الحديث " التام" يقول: إن " ما اجتمعت فيه فضائل هذه الأقسام فكان بليغاً صحيحاً، جزلاً فصيحاً، وكان جداً صواباً، وحسنأ حقاً، ونافعاً صدقاً، وعند نوى العقول مقبولاً، ولم يكن تكلفاً ولا فضولاً، فإذا اجتمع ذلك فيه، ووضع قائله موضعه، وأتى به فى حينه، وأصاب به مقصده، فهو

(١) المصدر نفسه: ٢٠٣.

(٢) المصدر نفسه: ٢١٨ - ٢١٩.

(٣) المصدر نفسه: ٢٤٤.

(٤) المصدر نفسه: ٢٤٦.

ويخص أبو هلال العسكري الخطابة بالقيام بالخط الأوفر من أمر الدين، " لأن الخطابة شرط الصلاة التي هي عماد الدين في الأعياد والجمعات والجماعات، وتشتمل على ذكر المواعظ التي يجب أن يتعهد بها الإمام رعيته؛ لئلا تدرس من قلوبهم آثار ما أنزل الله عز وجل من ذلك في كتابه"^(٢)، وفي هذا ما يؤكد الدور الديني والاجتماعي للخطابة.

ولا تختلف نظرة الباقلاني ت ٤٠٣ هـ^(٣)، والشريف المرتضى ت ٤٣٦ هـ^(٤)، والمصري القيرواني ت ٤١٣ هـ أو ٤٥٣ هـ^(٥)، والكلامى ت حوالى ٥٤٥ هـ^(٦)، وابن أبى الإصبع ت ٦٥٤ هـ^(٧)، وأحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي ٧٣٧ هـ^(٨)، ويحيى بن حمزة العلوي ت ٧٤٩ هـ^(٩)، وابن نباتة المصري ت ٧٦٨ هـ^(١٠) عن نظرة النقاد السابقين في وظيفة الخطابة، ومن خلال هذه النظرة أيضاً ينطلق القلقشندي ت ٨٢٦ هـ في تقريره لوظيفة الخطابة، فالخطب عنده " كلام مبنى على حمد الله تعالى وتحميده

(١) البرهان في وجوه البيان: ٢٤٦.

(٢) كتاب الصناعات: ١٤٢ - وانظر المصدر نفسه: ١٩٨/١٩٩ - وراجع مواد البيان لعلى بن خلف: ٣٤.

(٣) انظر إيجاز القرآن: ١٣٦.

(٤) انظر أمالي المرتضى " غرر الفوائد ودرر القلائد": تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتاب العربي بيروت ط ١٩٦٧: ١/١٥٣.

(٥) انظر زهر الآداب: ١/٤٨، ١٠٥/١٠٩، ٢/٨٨٤.

(٦) انظر إحكام صناعة الكلام: ٦٧/٩٨، ١٦٧.

(٧) انظر تحرير التحبير: ٤٢٣/٤٢٤.

(٨) انظر جواهر الكتف: ٤٣٠/٤٣١.

(٩) انظر الطراز: ١/١٩٩، ١٦٦/١٦٨، ١٧٠/١٦٥، ٣/١٦٦، ٢١٥.

(١٠) انظر شرح العميون في شرح رسالة ابن زيدون: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة المصرية، بيروت: ١٩٨٦: ١٤٧.

وتقديره والثناء عليه، والصلاة على رسوله صلى الله عليه وسلم، والتذكير والترغيب في الآخرة، والتزهد في الدنيا، والحض على طلب الثواب، والأمر بالإصلاح، والصالح، والحث على التعاضد والتعاطف، ورفض التباغض والتقاطع، وطاعة الأئمة، وصلة الرحم، ورعاية الهمم، وغير ذلك مما يجرى هذا المجرى مما هو مستحسن شرعاً وعقلاً^(١).

ب- وظيفة الكتابة:-

وإذا كانت هذه هي نظرة النقاد والبلاغيين إلى وظيفة الخطابة، فإن نظرتهم إلى مهمة الكتابة لا تختلف كثيراً، فلقد أسندوا إليها أيضاً مهمة القيام بمواجهة مشكلات الواقع الاجتماعي، ولكن مما ميزوا به الكتابة عن الخطابة أنهم أسندوا إليها بالإضافة إلى المهمة السابقة - مهمة التعبير الوجداني عن الحياة الشخصية لمبدعها، ويتجلى ذلك فيما أطلقوا عليه اسم "الإخوانيات"، كما فسحوا - بحكم التطور الزمني - الطريق أمامها للتعبير عن الأغراض الخاصة بالشعر.

ولنتبين الجوانب المختلفة لوظيفة الكتابة، فإننا نرصد تطور نظرة النقاد والبلاغيين إليها.

فالجاحظ يشيد بدور الكتابة في خدمة المجتمع بإسهامها في التعبير عن جوانبه الاجتماعية والدينية والسياسية والثقافية، فهي تستخدم في عقد العهود سواء على مستوى الأفراد أو المجتمعات^(٢). كما تستخدم في تقييد المآثر^(٣)، وفي نشر الدعوة الدينية^(٤)، وفي تقويم الناس وإرشادهم إلى ما ينفعهم وما يضرهم^(٥)، كما تستخدم

(١) صبح الأعشى: ٦٠/١. وما تجدر الإشارة إليه أن هذا النص يوجد في مواد البيان بصورة أخرى مختلفة في ترتيب الجمل. انظر مواد البيان: ٣٥.

(٢) الحيوان: ٦٩/١.

(٣) انظر الحيوان: ٧٥/١.

(٤) انظر الحيوان: ٩٨/١.

(٥) انظر المصدر نفسه: ٨٤/١.

لغاية تعليمية وتأديبية^(١)، ولقد جمع الجاحظ هذه الغايات فى التعريف بكتابه: الحيوان، فقال: " وهذا كتاب موعظة وتعريف وتفقّه وتنبية^(٢) .

ويبدو تشييد الجاحظ على ضرورة إسهام الكتابة بنور فعال فى المجتمع من خلال انتقاده لكتب الزنادقة، إذ رأى أن هذه الكتب تخطو من أية فائدة تسهم فى بناء مجتمع صالح، أو تسهم فى تنقيف الأفراد وإرشادهم، أو العناية بشئون مصالحهم، ولا تهتم إلا بنشر التعاليم الفاسدة لديانتهم. يقول: " ولو كانت كتب الزنادقة كتب حكم، وكتب فلسفة، وكتب مقاييس وسنن وتبين وتبيين، أو لو كانت كتبهم كتباً تعرف الناس أبواب الصناعات، أو سبل التكسب والتجارات، أو كتب ارتفاقات رياضيات، أو بعض ما يتعاطاه الناس من الفطن والآداب .. لكانوا ممن قد يجوز أن يظن بهم تعظيم البيان، والرغبة فى التبيين، لكنهم ذهبوا فيها مذهب الديانة، وعلى طريق تعظيم الملّة^(٣) .

ويؤكد مرة أخرى أن فقدان الزنادقة للغاية الصحيحة وقصر اهتمامهم على ترويج ديانتهم الفاسدة فى صورة مغلفة تناهى الحق، هو الذى أدى إلى خلو كتبهم من الحكم والمعرفة والموعظة الحسنة، وكل ما يفيد فى صلاح أمر الدين والدنيا، يقول: "والذى يدلنا على ما قلنا أنه ليس فى كتبهم مثل سائر، ولا خبر طريف، ولا صنعة أدب، ولا حكمة غريبة، ولا فلسفة، ولا مسألة كلامية، ولا تعريف صناعة، ولا استخراج آلة، ولا تعليم فلاحه، ولا تدبير حرب، ولا مقارعة عن دين، ولا مناضلة عن نحلة، وجل ما فيها ذكر النور والظلمة، وتناكح الشياطين، وتسافد العفاريث، وذكر الصنديد، والتهويل بعمود السبع، والإخبار عن شلقون، وعن الهامة والهمامة، وكله هذر وعى وخرافة، وسخرية وتكذب، لا ترى فيه موعظة حسنة، ولا حديثاً موقفاً، ولا تدبير معاش، ولا

(١) انظر المصدر نفسه: ٨٠/١، والبيان والتبيين: ٨٦/١، ورسالة فى المودة والخلطة ضمن رسائل

الجاحظ. ٢٠٤/٤، تحقيق عبد السلام هارون. المجمع العربى الإسلامى ببيروت ط ٢. ١٩٦٩.

(٢) الحيوان: ٣٧/١.

(٣) المصدر نفسه: ٥٦/١.

سياسة عامة، ولا ترتيب خاصة، فأى كتاب أجهل، وأى تدبير أقصد من كتاب يوجب على الناس الإطاعة، والخوع بالديانة، لا على جهة الاستبصار والمحبة، وليس فيه صلاح معاش، ولا تصحيح دين، والناس لا يحيون إلا دنيا أو دنيا، فأما الدنيا فإقامة سوقها، وإحضار نفعها، وأما الدين فإقل ما يُطمع فى استجابة العامة واستمالة الخاصة، أن يصور فى صورة مغلطة، ويموه تمويه الدينار البهرج " (١).

وإذا كانت الكتابة - كالخطابة - قادرة على تحمل عبء الإسهام فى الفهوض بالواقع الاجتماعى - دينيا واجتماعياً وسياسياً وثقافياً، فإنه يضاف إلى ذلك قدرتها على التعبير عن الوجدان الشخصى لمبدعها، وعن العلاقات الاجتماعية التى تنور فى حيز الأشخاص لا المجتمعات، وهو ما أطلق عليه اسم الكتابة الإخوانية، ويقرر الجاحظ هذه المهمة فيقول: " وقد يريد بعض الجلة الكبار وبعض الأدباء والحكماء أن يدعو بعض من يجرى مجراه فى سلطان أو أدب، إلى مادية أو ندام، أو خروج إلى منتزه، أو بعض ما يشبه ذلك، فلو شاء أن يبلغه الرسول إرادته ومعناه لأصاب مَنْ يحسن الأداء، ويصدق فى الإبلاغ، فيرى أن الكتاب فى ذلك أسرى وأنبه وأبلغ " (٢).

ويذكر ابن قتيبة أن الكتابة تسهم فى خدمة الدين بالدعاء إلى الطاعة والتحذير من المعصية، كما تسهم فى خدمة السلطان والدعوة إلى الإصلاح (٣).

وينقل لنا محمد بن جرير الطبرى ت ٣١٠هـ فى تاريخه وصية طاهر بن الحسين لابنه عبد الله عندما تولى عبد الله ديار ريبة (٤)، ثم يذكر أن الناس قد تنازعوا هذه الوصية، وتدارسوها حتى شاع أمرها، وبلغ ذلك المأمون فدعا بها وقرئت عليه فقال: " ما بقى أبو الطيب شيئاً من أمر الدين والدنيا والتدبير والرأى والسياسة. وإصلاح الملك

(١) الحيوان: ٥٧/١ - ٥٨.

(٢) المصدر نفسه: ٩٧/١ - ٩٨.

(٣) انظر أدب الكاتب: ١٦.

(٤) انظر تاريخ الطبرى: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط/ ٢. دار المعارف بمصر ١٩٧٦:

٥٨٢/٨ - ٥٩١.

والرعية وحفظ البيضة، وطاعة الخلفاء، وتقويم الخلافة إلا وقد أحكمه وأوصى به
وتهم^(١)، وأمر أن يكتب بذلك إلى جميع العمال في نواحي الأعمال.

ولا شك أن تعليق المأمون على وصية طاهر بن الحسين، وأمره باتخاذها دستوراً
للعمل يشي بوعيه بوظيفة الكتابة وقدرتها على القيام بالمهام الدينية والاجتماعية
والسياسية.

ويرى عبد الرحمن بن عيسى الهذلي^٢ ٣٢٠ هـ، أن الكتابة تقوم إلى جانب
التعبير عن المهام الاجتماعية والسياسة - بالتعبير عن الموضوعات الشخصية
والإخوانية، فالكتب عنده تكتب في تهنئة، أو تعزية، أو فتح، أو وعد، أو وعيد، أو
احتجاج، أو جدل، أو شكر، أو استبطاء، أو اعتذار، أو عهد من عهد الولاة والحكام،
أو تشبيب بحاجة أو مطلب أو موافقة، أو صغر دستور، أو إحكام حساب، أو كتاب
ضمان إلى غير ذلك من الأغراض^(٣)، وهذا يدل على اتساع مجال التعبير في الكتابة،
وقدرتها على تلبية الحاجات المتعددة سواء على المستوى الشخصي أو على المستوى
الاجتماعي.

أما ابن وهب فإنه يرى - متابعاً للجاحظ - أن مهمة الترسل هي نفسها مهمة
الخطابة، ويضاف إليها التعبير عن الموضوعات الإخوانية، يقول: " والترسل في أنواع
من هذا (يقصد ما تقوم به الخطابة)، وفي الاحتجاج على من زاغ من أهل الأطراف،
وتكر الفتوح، وفي الاعتذارات والمعاتبات، وغير ذلك مما يجرى في الرسائل
والكتابات"^(٤).

ونلاحظ هنا أنه يضيف إلى الجانب الديني مواجهة ما يستجد على الساحة
الفنية من ظهور الملل والنحل التي يرد أصحابها عن الإسلام، مما يعني أن الكتابة

(١) المصدر نفسه: ٨ / ٥٩١.

(٢) انظر الألفاظ الكتابية: ٧.

(٣) البرهان في وجوه البيان: ١٥٠.

قادرة على مواكبة تطور الأفكار والمعتقدات وتقويمها بما يظهر الصالح والفاسد منها .

ويركز أبو إسحاق الصابى ت ٢٨٤هـ فى حديثه عن وظيفة الترسل على المهام الدينية والاجتماعية والسياسية والإخوانية التى تنور على جلائل الخطوب، ومعظم الشئون، ويرى أن ذلك سبب ارتفاع طبقة الكتاب على طبقة الشعراء لأن الشعراء قد تخلوا - فى نظره - عن الغايات الجليلة، يقول: " أما ارتفاع طبقتهم (يقصد المترسلين) على تلك الطبقة (يقصد الشعراء)، فإن المترسلين إنما يترسلون فى جباية خراج، أو سد ثغر، أو عمارة بلاد، أو إصلاح فساد، أو تحريض على جهاد، أو احتجاج على فئة، أو مجادلة لمة، أو دعاء إلى ألفة، أو نهى عن فرقة، أو تهنئة بمعية، أو تعزية عن رزية، أو ماشاكل ذلك من جلائل الخطوب، ومعظم الشئون التى يحتاجون فيها إلى أن يكونوا نوى أنوات كثيرة ومعرفة مفننة، وقد وسمتهم الكتابة بشرفها، وروأتهم منزلة رياستها، وأخطارهم عالية بحسب ما يفيضون فيه، ويذهبون إليه، والشعراء إنما أغراضهم التى يرمون نحوها وغاياتهم التى يجرون إليها، وصف الديار والآثار، والحنين إلى الأواء والأوطار، والتشبيب بالنساء، والطلب والاجتداء، والمديح والهجاء. فليس يجرون مع أولئك فى مضمار، ولا يقاربونهم فى الأقدار" (١).

ويلاحظ فى هذا النص أن الصابى قد خص النثر بموضوعات معينة، وخص الشعر بموضوعات أخرى مما يجعلنا نتساءل: هل يعنى هذا أن النثر غير قادر على تناول الموضوعات الشعرية، وأن الشعر غير قادر على تناول الموضوعات النثرية؟

إن المتتبع لتطور النثر الفنى يرى بوضوح أن النثر قد نازع الشعر موضوعاته منذ القرن الثانى الهجرى (٢)، فقد أخذ الكُتّاب يكتبون فى بعض موضوعات الشعر

(١) المختار من رسائل أبى إسحاق الصابى: ٤٨٤. وقد نقل هذا الرأى المزيقى فى مقدمة شرح ديوان الحماسة: ٢٠/١، والثعالبي فى نثر النظم وحل العقد، دار البيان بغداد: ١٩٧٢: ٣.

(٢) راجع عن المؤثرات التى أسهمت فى تطور النثر الفنى فى القرن الثانى: تطور النثر العربى حتى القرن الثانى. رسالة ماجستير مخطوطة بكلية الآداب - بالأسكندرية، إعداد. عقلة سليمان العقيل ص ٣١٦ - ٣٤٧. وراجع أيضا ص ٣٦٩، ٤٠٧ حيث يشير إلى إتساع موضوعات النثر الفنى وتعددها فى القرن الثانى. وما تجدر الإشارة إليه أن على بن خلف يذكر أن الترسل يشارك الشعر فى جميع وجوه من مدح وهجاء وسلوى واجتداء وشكر وثناء وعزاء ويأخذ منها بالخط الأوفى. انظر مواد البيان: ٣٤

كالوصف^(١)، والمدح^(٢)، والهجاء^(٣)، بأسلوب فني راق وتناول موضوعي عميق، ساعد عليه طوعية التعبير في النثر. إذا قورن بالشعر الذي يتقيد بالوزن والقافية^(٤). ثم تعمق هذا الاتجاه بمجيء القرن الثالث الهجري، ومما يدل على ذلك ما رواه المسعودي عن أبي العباس المكي نديم محمد بن عبد الله بن طاهر، أنه كان ينادمه ذات ليلة في سنة ٢٥٠ هـ فسأله أن يصف له الطعام والشراب والطيب والنساء والخيل، فقال له: "أ يكون ذلك منشوراً أو منظوماً؟ قال: لا بل منشوراً"^(٥)، ولقد أثر عن هذا القرن عدد من الرسائل في الوصف^(٦)، والمدح^(٧) والهجاء^(٨).

وبناء على هذا فإنه يمكن القول إنه ليست هناك موضوعات شعرية لا يمكن

(١) راجع أمثلة للوصف في النثر الفني في القرن الثاني. العقد الفريد: ١٨١/٢، وصبح الأعيان: ١٩٥/١.

(٢) راجع أمثلة للمدح في النثر الفني في القرن الثاني: اختيار المنظوم والمنثور لابن طيفور: ١٩٢/١٢ مخطوطة بدار الكتب المصرية رقم (٥٨١) أدب.

(٣) انظر أمثلة للهجاء في النثر الفني في القرن الثاني. تاريخ الطبري ٩: ٢٩٧، والعقد الفريد: ١٩٦/٢.

(٤) انظر من حديث الشعر والنثر: د. طه حسين (ضمن المجموعة الكاملة لمؤلفاته) المجلد الخامس: ٦٠٨، نشر دار الكتاب اللبناني، بيروت ط١، ١٩٧٢. وانظر أيضاً الفنون والإنسان لإبراهيم إدمان، ترجمة مصطفى حبيب، نشر مكتبة مصر بالقاهرة ط١: ٨٢/٦١/٦٠.

(٥) مروج الذهب: ١٥٥/٤، وانظر أيضاً من حديث الشعر والنثر: د. طه حسين: ٦١٥/٦٠٨/٦٠٧. والنثر الفني في القرن الرابع د. زكي مبارك: ٣٦/٣٧/١٢٩.

(٦) انظر العقد الفريد: ١٨١/٢، أدب الكتاب للصولي: ٧١/٦٩، زهر الآداب: ١٨٢/١٤٢/١، ٤٣٠، ٦١٩/٦١٦/٢، ومعجم البلدان لياقوت الحموي، دار صادر ببيروت ١٩٧٧: ٢/٢٩٩، ١٨/٥.

(٧) انظر كتاب بغداد لابن طيفور، نشر السيد عزت العطار الحسيني ١٩٤٩: ٦ / ١٥١، واختيار المنظوم والمنثور: ١٦٦/١٢.

(٨) انظر العقد الفريد، ١٩٦/٢، وزهر الآداب: ٤٣٧/١، ٤٣٨، ومما تجدر الإشارة إليه أن الهجاء قد تحول على يد الجاحظ في رسالته "التزييع والتكوير" (انظر جزءاً منها في رسائل الجاحظ: تحقيق عبد السلام هارون: ٥٥/٣ - ١٠٧) إلى نوع من التهكم والسخرية مما جعل الدكتور طه حسين يشيد ببراعته وثقافته على كل الشعراء الهجائيين (انظر من حديث الشعر والنثر: ٦٠٨) ومما جعل الدكتور شوقي يصفه بأنه إمام الهجائيين في العصر العباسي (انظر الفن ومذاهبه في النثر العربي: ١٨٨).

التعبير عنها ثراً، كما إنه ليست هناك موضوعات نثرية لا يمكن التعبير عنها شعراً، ومن هنا فقد انتقد ابن الأثير موقف الصابي من توزيع الموضوعات بين الشعر والنثر^(١)، معلناً أنه ليست هناك موضوعات معينة يختص بها الشعر أو النثر، فهما - في رأيه - يقفان على قدم المساواة في القدرة التعبيرية عن شتى الموضوعات، يقول: "فإن هذا (يقصد ما ذهب إليه الصابي) تحكم محض لا يستند إلى شبهة فضلاً عن بينة، وأى فرق بين الشاعر والكاتب في هذا المقام، فكما يصف الشاعر الديار والآثار ويحن إلى الأهواء والأوطار، فكذلك يكتب الكاتب في الاشتياق إلى الأوطان ومنازل الأحباب والإخوان، ويحن إلى الأهواء والأوطار، ولهذا كانت الكتب الإخوانية بمنزلة الغزل والنسيب من الشعر، وكما يكتب الكاتب في إصلاح فساد، أو سداد ثغر، أو دعاء إلى ألفة، أو نهى عن فرقة، أو تهنئة، أو تعزية، فكذلك الشاعر"^(٢).

وليدلل على صدق ما يذهب إليه فإنه يذكر قصائد لأبي تمام والبحتري والمتنبي تدور حول ما خصه الصابي بالأغراض النثرية^(٣)، ثم يعود ليؤكد كثرة تناول الشعراء لهذه الأغراض، مما يعنى أن الحرية متاحة أمام الشعراء والكتاب جميعاً لتناول أى موضوع دون أن يكون هناك حائل يفصل بين موضوعات الشعر وموضوعات النثر، يقول: "ولو أخذت في تعداد قصائد الشعر في الأغراض التي أشار إليها، وخص بها الكتاب لأطلت، وذكرت الكثير الذي يحتاج إلى أوراق كثيرة، وكل هذه الفروق التي نص عليها وعددها فليست بشيء، ولا فرق بين الكتابة والشعر فيها"^(٤).

(١) هناك أصداً لهذا الموقف عند كل من أبي هلال العسكري، انظر كتاب الصناعتين: ١٤٥، وعند عبد الكريم النشلسي. انظر اختيار المتع: ٨٥/١، وعند ابن رشيق، انظر العمدة: ٢٥/٢٢/١، وعند ابن سنان، انظر: سر الفصاحة: ٢٨٠، وعند أحمد بن إسماعيل الطبري. انظر جواهر الكنز: ٤٢٠، وعند ابن خلدون. انظر المقدمة ٥٦٧/٥٦٨.

(٢) المثل السائر: ٩/٤.

(٣) انظر المصدر نفسه: ٩/٤ - ١٠.

(٤) المصدر نفسه: ١٠/٤.

إن موقف ابن الأثير من الموضوعات الشعرية والنثرية يشير إلى عدة أشياء:

أولها: إن ابن الأثير كان أكثر حساسية وإيماناً بالتطور الذي حققه النثر الفني في مجال تناوله للموضوعات الشعرية.

ثانياً: إن ابن الأثير - وإن كان يؤمن بأن للكاتب دوراً اجتماعياً وسياسياً يفرض عليه المشاركة الفعالة في مشكلات واقعه الاجتماعي^(١) - فإنه لا يرى ذلك عائقاً يحول دون التعبير عن عواطفه ووجدانه، كما يرى أنه إذا كان الكاتب قادراً على تناول مشكلات واقعه الاجتماعي بالنثر، فإنه قادر على التعبير عن عواطفه ووجدانه بالنثر أيضاً، وبهذا يكون أكثر وعياً بتعدد مجالات الإبداع الفني.

ثالثاً: إن ابن الأثير عندما يرصد تناول الشعراء للأغراض النثرية، فإنما يؤكد أنهم لم يتخلوا عن الإسهام في الحياة الاجتماعية والسياسية، وأنهم لم يكونوا منعزلين بآية حال عن نبض واقعه الاجتماعي، كما يؤكد من جهة أخرى توحد غاية الأدب شعراً ونثراً. ومن هنا فليست الموضوعات ذات الطبيعة الذاتية مقصورة على الشعر وحده. كما أن الموضوعات ذات الطبيعة الغيرية ليست مقصورة على النثر وحده.

وبرغم ما تمثله نظرة ابن الأثير من إيمان بالتطور، ونفاذ إلى ما يجب أن تكون عليه غاية الأدب، فإن ابن أبي الحديد ت ٦٥٦هـ يأبى إلا أن يطمس هذا التطور، وأن يفصل بين الموضوعات الشعرية والنثرية، فهو يقول مسانداً لوجهة نظر الصابى،

(١) يذكر ابن الأثير أن الكاتب "أحد دعامتي الدولة، فإن كل دولة لا تقوم إلا على دعامتين من السيف والقلم، وربما لا يفترق الملك في ملكه إلى السيف إلا مرة أو مرتين، أما القلم فإنه يفترق إليه على الأيام، وكثيراً ما يستغنى عن السيف، وإذا سئل عن الملوك الذين غبرت أيامهم، لا يوجد منهم من حسن اسمه من بعده إلا من حظى بكاتب خطب عنه، وفخم أمر دولته، وجعل ذكرها خالداً يتناقله الناس، رغبة في فصل خطابه، واستحساناً لبداعة كلامه، فيكون خلود ذكرها في خفارة ما لوّنه قلمه، ورقمته أساطيره، وليس الكاتب بكاتب حتى يضطر عدو الدولة أن يروى أخبار مناقبها في حفل، ويصيح ولسانه حامد لمساعيه، ويقلبه مابه من علة. المثل السائر: ٥/٤ - ٦.

ومنتقداً لما ذهب إليه ابن الأثير:

أولاً: إن الشعر بنى على الاجتهاد والطلب، وإن الكتابة لم تبني على هذا، ولا عرفت به، ويضرب لذلك أمثلة من حياة الشعراء ومن بينهم من كانوا من نوى الملك والإمارة (١).

ثانياً: إن المراد من الكتابة ومقصدها الذي وضعت لأجله هو ما ذكره أبو إسحاق، في حين أن الشعر لم يوضع لذلك، ويرى أنه لم ير ولم يسمع عن ملك كتب إلى ملك آخر في إصلاح فساد أو استمداد على عدو أو إعلام بفتح - قصيدة شعر، وإنما كتب الرسائل، وأن ما ذكره ابن الأثير من قصائد تدور حول هذه الأغراض - وإن سلم بوجودها - لا يمثل الغرض الأصلي الذي وضع الشعر من أجله (٢).

ثالثاً: إن ما ذكره ابن الأثير من أنه قد يكتب كاتب الإخوانيات، ويذكر فيها الحنين والشوق، وأن ذلك يعد في المنثور كالنسيب في المنظوم - يُرد عليه بأن يقال له: "إن القصائد التي وضعت للمدح يستحب أن يكون أولها نسيباً وغزلاً، وهل (٣) وجدنا كتاباً في فتح أو استنجاد أو تعريض، أو تخذيل، في صدره رسالة إخوانية تتضمن الحنين والبكاء وذكر الآثار والديار" (٤).

ولنا ملاحظات على وجهة نظر ابن أبي الحديد:

أولاً: إن ابن أبي الحديد - مع تسليمه بإمكانية تعبير الشعر عن بعض الأغراض النثرية - يرى أن ذلك ليس غرضاً أصيلاً في الشعر، ومن ثم فإنه يعتمد على ما

(١) انظر الفلك الدائر على المثل السائر مع القسم الرابع من كتاب المثل السائر: تحقيق د. أحمد

العوفى، د. يدوى طبانة دار نهضة مصر: ٣٠٨/٤.

(٢) انظر المصدر نفسه: ٣٠٨/٤.

(٣) وردت في الفلك الدائر كلمة أخرى هي: "وهكذا" ولا يستقيم المعنى بها.

(٤) المصدر نفسه: ٣٠٩/٤.

أطلق عليه " الغرض الأصلي" للشعر والنثر في وضع الحدود والفواصل بين دائرة الموضوعات الشعرية، ودائرة الموضوعات النثرية، بحيث ينفي عن كل دائرة ما ليس أصيلاً فيها، ولا شك أن هذه النظرة تمثل حجراً على حرية الإبداع، وتحديداً لمسارات القول، وتقنياً لتوحيد غاية الألب، وما يمكن أن ينتج عنها من إثراء الإنتاج الشعري أو النثري للجانب الذاتي أو الاجتماعي.

ثانياً: إن قصر مهمة الشعر على الطلب والاجتهاد هو في الواقع قصور في النظر إلى تعدد إمكانات الشعر في التعبير عن العواطف والوجدانات المختلفة، كما إنه في الوقت نفسه سلب للنور الإيجابي الذي يمكن أن يشارك به الشعر في الحياة الاجتماعية.

ثالثاً: إن عدم وجود الموضوعات الإخوانية التي تتضمن الحنين والبكاء وذكر الآثار والديار في صدر كتب الفتح أو الاستجداد أو التعريض أو التخويل لا ينفي مقدرة النثر على التعبير عن العواطف والوجدانيات، كما أن ما ذهب إليه ابن أبي الحديد يعد فهماً سقيماً لوجهة نظر ابن الأثير، وهو يهدف من وراء ذلك إلى تعضيد موقفه في قصر مهمة النثر على المهام الاجتماعية والسياسية دون التعبير عن الموضوعات الوجدانية، فابن الأثير لم يقل بأن الموضوعات الإخوانية تأتي كمقدمة للكتب كما هو الشأن في مجيء النسب في مقدمة القصائد، وإنما أراد أن الكتب الإخوانية بما تتضمن من التعبير عن الانفعالات الذاتية المختلفة تعد كالفزل والنسب في الشعر لتعبير الشاعر فيهما عن مشاعره وانفعالاته الذاتية.

ومما تقدم يمكن القول إنه بمقارنة وجهة نظر ابن أبي الحديد بوجهة نظر ابن الأثير - يتضح جمود نظرة ابن أبي الحديد وقصورها ^(١) في مقابل تحرر نظرة ابن

(١) يلاحظ على كتاب الفلك الدائر أن ابن أبي الحديد يكثر من اعتراضاته على ابن الأثير، سواء أكان الأخير على حق أم باطل، ويرجع السبب في ذلك إلى أنه أراد أن يحط من قدر ابن الأثير وأن يثبت أن له أنثاداً لا يقلون عنه علماً ولا أنباء، كما يلاحظ على كثير من ملاحظاته التسرع وعدم التريث، ويرجع ذلك إلى الزمن القياسي - خمسة عشر يوماً - الذي ألف فيه الكتاب. انظر الفلك الدائر: ٣٢/٤، ٣٤.

وإذا تابعنا النظر فى وظيفة الكتابة بعد هذه الوقفة التى عرضنا فيها لوجهة نظر أبى إسحاق الصابى، ومؤيديه ومعارضيه، فإننا نجد أن موقف أبى هلال العسكرى يتشابه مع موقف الصابى، فهو يخص الكتابة بمهمة المشاركة فى الحياة السياسية فى المقام الأول، يقول: "وأما الكتابة فعليها مدار السلطان" ^(١)، أما التعبير عن الوجدان الذاتى، فإنه يرى أن الشعر وحده هو الذى يختص به نون النثر، يقول: "ومن صفات الشعر الذى يختص بها نون غيره، أن الإنسان إذا أراد مديح نفسه فأنشأ رسالة فى ذلك، أو عمل خطبة فيه، جاء فى غاية القباحة، وإن عمل فى ذلك أبياتاً من الشعر، احتمال. ومن ذلك أن صاحب الرياسة والأبهة لو خطب بذكر عشيق له، ووصف جده، وحنينه إليه وشهرته فى حبه، وبكاه من أجله لاستهجن منه ذلك، وتنقص به فيه، ولو قال فى ذلك شعراً كان حسناً" ^(٢).

ويشئ هذا النص بأن قصور النثر (خطابة وكتابة) عن التعبير عن الوجدانيات يعد عند العسكرى انعكاساً طبيعياً لارتباطه بالسلطان، ونوى الجاه والرياسة، وما يحاط بهم من مواضع اجتماعية، كما يعد أيضاً انعكاساً للعرف الاجتماعى الذى يرفض مدح النفس فى الخطب والرسائل، ومن ثم فإن منع النثر من التعبير عن الموضوعات الوجدانية لا يعد قصوراً فى الإمكانيات الفنية له، مما يمكن القول معه بأن النثر إذا تحرر من قيد نوى الرياسة والأبهة الذين يقبح بمثلهم المدح أو التفزل نثراً، وإذا تحرر من قيد العرف والتقاليد الاجتماعية، فإنه يستطيع التعبير عن مختلف المشاعر والعواطف.

ويبدو أن مشاركة الكتابة فى الحياة السياسية والاجتماعية والدينية، وبوزانها فى فلك السلطة، واعتبارها المتحدث الرسمى بلسان الدولة، والمتصدى لمواجهة جلائل الأمور، وعظائم الخطوب - كان السمة المسيطرة على وظيفتها عند كثير من النقاد

(١) كتاب الصناعتين: ١٤٢.

(٢) المصدر نفسه: ١٤٥.

والإبلاغيين، فبالإضافة إلى ما سبق نكره من النقاد، فإننا نجد إشارات مماثلة عند
البقلائي (١)، والسرقسطي ت ٥٣٨هـ (٢)، وابن الصيرفي ت حوالي ٥٤٢هـ (٣)،
والصفدي ت ٧٦٤هـ (٤)، وابن نباتة المصري ت ٧٦٨هـ (٥)، وابن خلدون ت ٨٠٨هـ (٦).

أما الحصري القيرواني ت ٤١٣هـ أو ٤٥٢هـ فإنه يعرض لضروب مختلفة من
الولاء الكتابة تشي بأنه يرى أن النثر - إلى جانب اضطلاع بالمهام الاجتماعية
والسياسية والدينية (٧) - قادر على التعبير عن الموضوعات الإخوانية والوجدانية (٨).
ويتفق معه وجهة نظر القلقشندي ت ٨٢١هـ، فالترسل عنده " مبني على مصالح الأمة
وقوام الرعاية، لما يشتمل عليه من مكاتبات الملوك وسراة الناس في مهمات الدين،
وصلاح الحال، وبيعات الخلفاء وعهودهم، وما يصدر عنهم من عهود الملوك، وما يلتحق
بتلك من ولايات أرباب السيوف والأقلام الذين هم أركان الدولة وقواعدها، إلى غير ذلك
من المصالح التي لا تكاد تدخل تحت الإحصاء ولا يأخذها الحصر " (٩)، وإلى جانب

(١) انظر إعجاز القرآن: ١٣٦.

(٢) انظر المقامات اللزمية: ٥٥١/٥٥٢-٥٥٥. وبالرغم من إشارة السرقسطي إلى أن النثر أيسر
مطلباً وأدر حلياً، وأطوع عناناً، وأنه قادر على التعبير عن العلوم والأخبار، إلا أن وظيفته عنده
قد تركزت في الجوانب الاجتماعية والسياسية والدينية، متجاهلاً إمكانية إسهامه في التعبير
عن الجوانب الوجدانية.

(٣) انظر قانون ديوان الرسائل: ١٠٠/١٠١/١١٨/١١٩/١٢٧.

(٤) انظر تمام المقتون في شرح رسالة ابن زيدون: ٢٨١.

(٥) انظر سرح العين: ٢٤٢/٢٤٧.

(٦) انظر مقدمه ابن خلدون: ٥٦٨.

(٧) انظر زهر الآداب: ١/١٤٢/١٧٥/٥٧٧/٥٨٨/٢/١١٥/١١٨/١٠٣٩/١٠٣٦.

(٨) انظر زهر الآداب: ١/١٨٢/١٨٣/١٩١/١٩٢/٢١٥/٢٩١/٣١٥/٣٢٢/٣٤٤/٣٨٢
٣٨٧/٤٢٩/٤٣٧/٤٥١/٤٦٢/٥٠٢/٥٣٨/٥٦٨/٢/٦٧٧/٦٨٩/٧١٥/٧٢٢ -
٧٢٩/٧٢٥/٧٣١/٧٧٠/٧٩٩/٨١٩/٨٢٨/٨٣٣/٨٥٩/٨٧١/٨٨٧/٩٦٢/٩٨٦
١٠٠٥/١٠٣٨/١٠٤٩/١٠٥٧/١٠٦٩.

(٩) صبح الأعشى: ١/ ٦٠.

هذا النوع من الترسل توجد المكاتبات الإخوانية التي " لها موقع خطير حيث تشترك الكافة في الحاجة إليها..... والكاتب إذا كان ماهراً أغرب معانيها، ولطف مبانيها، وتسهّل له فيها مالا يكاد أن يتسهّل في الكتب التي لها أمثلة ورسوم لا تتغير ولا تتجاوز" (١).

وعلى الرغم من أن القلقشندي قد نقل هذا النص عن صاحب كتاب " مواد البيان" (٢)، إلا أن وجوده في كتابه يعد دليلاً على موافقته لما جاء به. وإشارة إلى إيمانه بقدرته النثر على الإسهام في تناول الموضوعات الوجدانية، واعتبار هذه الموضوعات هي المحك الحقيقي لإبداع الكاتب وإبراز مهارته، وفي هذا ما يؤكد رحابة نظرة القلقشندي - وقبله على بن خلف صاحب مواد البيان - إلى تعدد وظائف الكتابة.

ويذكر القلقشندي - متابعاً لصاحب مواد البيان - سبعة عشر نوعاً من المكاتبات الإخوانية (٣)، هي: التهاني (٤)، والتعازي (٥)، والتهادى والملاطفة (٦)، والشفاعات والعنايات (٧)، والتشويق (٨)، والاستزارة (٩)، واختطاب المودة وافتتاح

(١) المصدر نفسه: ٥/٩.

(٢) هذا النص غير موجود في مخطوطة " مواد البيان" التي نشرها فؤاد سزكين عن نسخة مصورة من مخطوطة مكتبة فاتح باستنبول رقم ٤١٢٨. منشورات - معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية بجامعة فرانكفورت - ألمانيا الاتحادية، وذلك لأن المخطوطة غير كاملة. إذ ينقصها بقية الباب الثامن والبايان التاسع والعاشر. إذ ينص على بن خلف في مقدمة كتابه أنه يقع في عشرة أبواب " انظر المخطوطة ص ٥ - ٧، ويتناول الباب الثامن رسوم المكاتبات، وقد قسمه ص ٣٥٥ قسمين تحدث في أولهما عن السلطانيات، أما القسم الثاني فلم يصلنا. أما الباب التاسع فيتناول كما جاء في المقدمة آداب الصناعة، ويتناول الباب العاشر آداب السياسة، وهذان البايان كما ذكرت غير موجودين في المخطوطة التي أشرت إليها.

(٣) هذه الأنواع غير موجودة بالمخطوطة (٤) صبح الأعشى: ٥/٩

(٥) نفسه: ٨٠/٩ (٦) نفسه: ١٠٠/٩

(٧) نفسه: ١٢٤/٩ (٨) نفسه: ١٤٢/٩

(٩) نفسه: ١٥٠/٩

المكاتبة^(١)، وخطبة النساء^(٢)، والاسترضاء والاستعطاف والاعتذار^(٣)، والشكوى^(٤)، واستمache الحوائج^(٥)، والشكر^(٦)، والعتاب^(٧)، والعيادة والسؤال عن حال المريض^(٨)، والذم^(٩)، والأخبار^(١٠)، والمداعبة^(١١).

ويلاحظ على عرض القلقشندي لهذه الأنواع، أنه ينقل عن صاحب مواد البيان مضمون كل نوع، وتفرعاته المختلفة، والأجوبة التي تكون ردا عليها، وكيفية إبراز الكاتب مهارته في التعبير عنه، ثم يستشهد بأمثلة يختارها بنفسه - سواء أكانت من التي نكرها صاحب مواد البيان أم غيره - لتكون نماذج يضعها الكاتب أمام عينيه للاسترشاد فقط بون الاحتذاء. فالكاتب عنده حرٌّ في التصرف في مكاتباته لأنها تعبير أولا عن ذاته، ثم إنها ثانية تبرز مهارته وقدرته على الإبداع^(١٢).

ومن كل ما تقدم يمكن القول بأن كثيراً من النقاد قد خصّوا الكتابة بالقيام بالمهام الاجتماعية والسياسية والدينية والثقافية، ومع هذا فقد رأينا بعضهم من نوى الحساسية الأدبية، والإيمان العميق بالتطور وحرية الإبداع - ينادون بقدرة الكتابة على الإسهام في التعبير عن الموضوعات الوجدانية التي يختص بها الشعر، وبإفساح الطريق أمام الشعر للمشاركة بدور إيجابي في مشكلات الواقع الاجتماعي، وهم - بصنيعهم هذا - يهزون القاعدة الثابتة التي تحدد لكل من الشعر والنثر موضوعات معينة، ويقضون على ثنائية الموضوعات الشعرية والموضوعات النثرية، ولا شك أن هذه

(١) نفسه: ٩ / ١٥٥ (٢) نفسه: ٩ / ١٥٩

(٣) نفسه: ٩ / ١٦٥ (٤) نفسه: ٩ / ١٧٣

(٥) نفسه: ٩ / ١٧٦ (٦) نفسه: ٩ / ١٨٣

(٧) نفسه: ٩ / ١٨٩ (٨) نفسه: ٩ / ٢٠٣

(٩) نفسه: ٩ / ٢١٧ (١٠) نفسه: ٩ / ٢١٩

(١١) نفسه: ٩ / ٢٢٥

(١٢) انظر صبيح الأعرشي: ٩ / ٨٠ / ١٠٠ / ١٤٢ / ١٥٠ / ١٥٥ / ١٥٩ / ١٦٥ / ١٧٣ / ١٧٦ /

١٨٣ / ٢١٩ / ٢٢٥ / ٢٢٨.

النظرة تحقق تنوع مجالات الإبداع وتجدها، وتدفع الشعر والنثر إلى إثراء موضوعاتهما، ولقد عبر عن هذا بعض الباحثين المعاصرين فقال: " ويخيل إلى أن الآفة العليا هي الاعتقاد العام بأن الشعر تعبير ذاتي، وأن النثر تعبير موضوعي، وكلمات: " الذاتى " و "الموضوعى" ليس من اليسير تحديدهما، ولكنهما يستعملان فى كتاباتنا دون حيلة أو احتراز، ومن الواجب مراجعة هذه القضية الخرقاء التى حرمت الشعر كثيراً مما جاوز الانفعالات والتأثرات البسيطة، ثم حرمت النثر مما جاوز التعلق بالمنظورات والمسموعات وما يطرد من المعقولات" (١).

جـ- وظيفة المقامات:-

لم تحظ المقامات بالعناية الكافية من نقاد النثر إذ قورنت بعنايتهم بالخطابة والكتابة، برغم ظهورها فى أوج ازدهار الحركة النقدية فى القرن الرابع الهجرى، ويبدو أن توجه هذه الحركة إلى نقد الشعر فى هذه الفترة كان وراء إغفالها لهذا النبت الجديد فى بيئة النثر الفنى، ولقد ذكرنا فى الفصل السابق أنه برغم إشادة الشعالي والحصري والكلاعى بهذا النوع من النثر إلا أنهم جميعاً لم يوجهوا عنايتهم إلى نقده والتأسيس له، ويبدو أنهم كانوا فى دور الانبهار به، ولم ينتقلوا بعد إلى دور التقويم.

وإذا كنا فى مجال البحث عن وظيفة المقامات، فإننا لن نعدم بعض الإشارات التى نكرها الحريرى أحد مبدعى هذا الفن، والشريشى شارح مقاماته.

وبداية نقرر أن نظرة الحريرى ت ٥١٦ هـ والشريشى ت ٦١٩ هـ إلى وظيفة المقامات لا تخرج عما ذكرناه آنفاً من وظيفتى الخطابة والكتابة، فلقد كان للمقامات دور اجتماعى وأخلاقي وتعليمى مثملاً كان لهما. يقول الحريرى عن أسلوب مقاماته ومضمونها: " وأنشأت على ما أعانيه من قريحة جامدة، وفطنة خامدة، وروية ناصبة، ومعموم ناصبة، خمسين مقامة، تحتوى على جد القول وهزله، ورقيق اللفظ وجزله، وغرر البيان ودرره، وملح الأدب ونوادره، وإلى ما وشحنتها به من الآيات، ومحاسن الكنايات،

(١) الصورة الأدبية : د. مصطفى ناصف: ٢٧٤.

ورصعته فيها من الأمثال العربية، واللطائف الأدبية، والأحاجى النحوية، والفتاوى اللغوية، والرسائل المبتكرة، والخطب المحبّرة، والمواظع المبكية، والأضاحيك الملهية، لما أملت جميعه على لسان أبى زيد السُّروجي، وأسندت روايته إلى الحارث بن همام البصري، وما قصدت بالإحماض فيه إلا تنشيط قارئيه، وتكثير سواد طالبيه^(١).

فتنوع الأسلوب بين الجد والهزل، والوقرة والجزالة، والتصريح والكناية، وهذا الحشد للملح الأدب ومحاسن الآيات والأمثال والرسائل والخطب والمواظع والنوادر والأحاجى والألفاظ - يهدف إلى التعليم والتأنيب، ولهذا فقد نوع الحريري أسلوب مقاماته ومضامينها حتى يجذب أكبر عدد ممكن من المتلقين، ومن هنا يفسر الشريشي معنى " الإحماض " الوارد في النص السابق بقوله أراد به " تنقله في المقامات من حكاية فائقة إلى قضية زائفة، ومن موعظة تبكى إلى ملهية تسلى، وفي ذلك تنشيط وترغيب في قراءتها، ونفي للملل والكسل عن قارئها " (٢).

ويصرح الحريري بأن الهدف من وراء مقاماته - وإن أخذت قالباً خيالياً - هو الإفادة والتعذيب والتعليم فيقول: " ومن نقد الأشياء بعين العقول، وأنعم النظر في مباني الأصول، نظم هذه المقامات في سلك الإفادات، وسلكتها مسلك الموضوعات عن العجاواات والجمادات، ولم يسمع بمن نبا سمعه عن تلك الحكايات أو أتم روايتها في وقت من الأوقات، ثم إذا كانت الأعمال بالنيات، وبها انعقاد العقود الدينيات، فأى حرج على من أنشأ ملحاً للتنبيه لا للتمويه، ونحا بها منحى التهذيب، لا الأكاذيب، وهل هو في ذلك إلا بمنزلة من انتدب لتعليم، أو هدّى إلى صراط مستقيم " (٣).

فالمقامات - وإن اتخذت شكل الأكاذيب أو التمويه - تهدف إلى تحقيق الإفادة، ومن ثم فإنه يجب على المتلقى أن يبحث عما وراء هذا الشكل من غير إفادات، لأنها تشبه الكتب المؤلفة عن الحيوانات والجمادات. ويوضح الشريشي هذا، فيذكر أن ما

(١) شرح مقامات الحريري: ٢٩/١، ٣١.

(٢) شرح مقامات الحريري: ٣٢/١.

(٣) المصدر نفسه: ٤٦/١ / ٤٦/٤٥.

يقصده الحريري بالموضوعات عن العجماوات والجمادات هو "ما ألف من الكتب مما لا حقيقة له في الظاهر، وقد ضُمنَ الحكم الشافية في الباطن، مثل كتاب كليله وبمئة وغيره مما ألف على ألسنة مالا عقل له ولا روح" ^(١)، ثم يذكر أن المقامات تسلك نفس المسلك "وإن كان ظاهرها كذبا، فالقصد بها تمرين الطالب وتهذيبه وتذكية عقله، وأن يكتسب تجارب الدنيا من حكايات السُرُوجي، فيكون متنبها لما يطرأ عليه من النوازل، فيؤمن على عقله الغفلة والخديعة، إلى ما يضاف إليه من تعليم صنعة الكتابة والشعر، فإنها أعون شيء عليها" ^(٢).

فالشريشي يرى أن المقامات يجب أن تتناول كما تتناول كتب الحكايات التي تُروى أحداثها على ألسنة الحيوانات والجمادات، فكما أن قارئ هذه الكتب يجب ألا يقف عند ظاهر القول، فإن قارئ المقامات يجب أن يبحث ويفتش عن الهدف الذي ترمى إليه، وسيكتشف أنها ترمى إلى تعليم المتلقي وتهذيبه وتنمية وعيه وتذكية عقله، فمن خلال المواقف الاجتماعية التي يواجهها بطل المقامات يستطيع المتلقي أن يكتسب منها ما يعينه على مواجهة ما قد يعترضه من أمثالها، كما يستطيع أن يكون أكثر وعياً بعيوب مجتمعه وسلوكيات الناس، ومن خلال ما يعرضه بطل المقامات من نماذج شعرية ونثرية، يستطيع المتلقي أن يتعلم صنعة الشعر والكتابة. ومن هنا يؤكد الحريري أن الهدف من مقاماته هو "الإفادة والتعليم" ^(٣).

(١) المصدر نفسه: ٤٤/١.

(٢) شرح مقامات الحريري: ٤٤/١.

(٣) المصدر نفسه: ٤٦/١، وما يجدر بالذكر أن الحريري يصرح في موضع آخر بأن من أهداف مقاماته العظة والأدب، يقول في المقامة السابعة عشرة "هذه مائتا لفظة تحثني على أدب وعظة"، انظر المصدر نفسه: ٢٥١/٢. وما تجدر الإشارة إليه أن الدكتور يوسف نور عوض يذكر أن وظيفة المقامات عند ببيع الزمان الهمداني تتمثل في التعليم والوعظ والإرشاد الاجتماعي وروصد الظواهر الاجتماعية والنفسية في المجتمع العباسي. انظر كتاب فن المقامات بين المشرق والمغرب. نشر دار القلم ببيروت: ١٩٧٩م صفحات: ٥٣/٦٢/٩٧/١٠٠/١٠٢/١٠٥/١٠٩/١٦٨/١٧٥/١٨٧/١٨٩/١٩٣/٢١٢/٢١٥/٢٢٠/٢٣٠/٢٣٢/٢٣٨/٢٤٠. وراجع كتاب المقامة د. شوقي ضيف. دار المعارف بمصر، سلسلة فنون الأدب العربي، ط ٥، ١٩٨٠م: ٥/٩/٢٨/٢٩/٣٠/٥٤.

وبما تقدم يمكن القول إن بناء المقامة على شكل متخيل لا يعنى تخليها عن المشاركة الفعالة فى الحياة الاجتماعية والدينية والثقافية، فالخيال فيها مسخر لخدمة الواقع الاجتماعى بمشكلاته المتعددة، وبهذا تلتقى المقامات مع الخطابة والكتابة فى الهدف والوظيفة.

وبناء على كل ما تقدم يمكن القول إن نظرة النقاد والبلاغيين إلى وظيفة النثر القفى قد تركزت على جانب الإسهام فى مشكلات المجتمع، وأنه على الرغم من إجماع عدد كبير من النقاد على هذه الغاية، فإن هناك نفرا واعيا من النقاد قد فسح الطريق أمام النثر الفنى ليعبر - إلى جانب المهام السابقة - عن الجانب الذاتى والعاطفى للمبدع.

أما نظرة الفلاسفة المسلمين (شراح أرسطو) والمتأثرين بهم إلى وظيفة النثر القفى، فإنها تتمثل بصورة واضحة فى حديثهم عن الخطابة. فلقد نظروا إلى وظيفتها فى إطار ما يهدف إليه البناء الشامل للفلسفة. إذ تساطوا عن الغرض من الفلسفة، وعن أى الوسائل يمكن بها تحقيق هذا الغرض، وهل تتفاوت هذه الوسائل بتفاوت أفهام المتلقين؟ ومن خلال الإجابة عن هذه الأسئلة يتضح الدور الذى تقوم به الخطابة داخل الإطار الفلسفى.

يرى الفلاسفة أن الغرض من الفلسفة يتفق مع الغاية القصوى للوجود الإنسانى، وتتحدد هذه الغاية فى تحصيل وتحقيق السعادة^(١) كما لا تتحقق هذه السعادة إلا بمعرفة حقائق الأشياء بقدر ما يدخل فى حيز الممكن الإنسانى، ولذا فإن الفلسفة تنقسم قسمين كبيرين هما الفلسفة النظرية، والفلسفة العملية.

(١) راجع للفارابى: السياسات المدنية: حيدر آباد الدكن: ١٣٤٦هـ: ٣، التبيين على سبيل السعادة: حيدر آباد الدكن: ١٣٤٦هـ: ٢، تحصيل السعادة: حيدر آباد الدكن: ١٣٤٥هـ: ٤١/٤٠. فصول المثنى. تحقيق د. م. نثوب، طبعة جامعة كمبودج: ١٩٦١: ١٣٤. ولابن سينا: رسالة فى السعادة (ضمن مجموعة رسائل) حيدر آباد الدكن: ١٣٥٢هـ: ٤/٣. رسالة فى أقسام العلوم العقلية (ضمن تسع رسائل فى الحكمة والطبيعية، مطبعة الجوائب، القسطنطينية: ١٨٨٠م: ٧٢. وللشريف الجرجاني: التعريفات: ٩٦.

وتقوم الفلسفة النظرية على تحصيل معرفة الموجودات التي ليس للإنسان فطها، أو ليس وجودها باختيارنا وفعلنا، والغاية من هذه الفلسفة معرفة الحق، وتكميل النفس، بأن تعلم فقط، أما الفلسفة العملية فتقوم على تحصيل معرفة الأشياء التي من شأنها أن يرجع وجودها لاختيارنا وفعلنا، وتكمن الغاية من هذه الفلسفة في معرفة الخير وتكميل النفس، لا بأن تعلم فقط، بل أن تعلم ما يعمل به فتعمل^(١).

فالسعادة التي تهدف إليها الفلسفة تقوم على شقين: نظري وعملي، يتحقق بهما الحق والخير والجمال، ويتكامل فيهما العلم والعمل، ومن ثم فإن السعادة لا تكتمل إلا بتحصيل هذه الجوانب، ويتكاملها، ولا يتم ذلك إلا بكمال التعقل الذي يتمكن به الإنسان من أن يعلم الحق لأجل نفسه، وأن يعلم الخير لأجل العمل به واقتنائه^(٢).

ولا يستطيع الإنسان أن يصل إلى كمال التعقل إلا بمساعدة المنطق الذي ينال به الجزء الناطق كماله^(٣)، لأن صناعة المنطق هي التي تعصم الذهن من الخطأ، وتسدد خطاه نحو اليقين ومعرفة الحق، ونحو النافع من أنحاء التعليم والتعلم^(٤)، ومن ثم يستطيع المرء - بما اكتسب من قدرة على التمييز - أن يسلك طريق السعادة واضعاً نصب عينيه أنها لن تتحقق إلا بحصول العلم النظري أو الفضائل النظرية

(١) راجع للفارابي: التنبيه على سبيل السعادة: ٢٠، وفلسفة أرسطوطاليس وأجزاء فلسفته ومراتب أجزائها والموضع الذي منه ابتداء وإليه انتهى: تحقيق د. محسن مهدى، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦١: ٦٦، ولابن سينا: رسالة في أقسام العلوم العقلية: ٧٢، والمدخل إلى المنطق: ١٢، ١٤، وللشريف الجرجاني: التعريفات: ٥٤ - ٥٥.

(٢) راجع للفارابي: فصول المديني: ١٣٣ - ١٣٤، آراء أهل المدينة الفاضلة: تحقيق ألبير نصرى ناسر، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٥٩: ٦٧/٨٦، ولابن سينا: النجاة: ٢٩٦، والمدخل إلى المنطق: ١٦، ورسالة في العهد (ضمن تسع رسائل في الحكمة والطبيعات) مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ١٨٨٠م: ١٠٤/١٠٥، ولأبي علي مسكويه، تهذيب الأخلاق، دار الحياة بيروت ١٩٦١: ٥٨/٣٩ / ٨٩ / ٦٦.

(٣) انظر التنبيه على سبيل السعادة للفارابي: ٢٢.

(٤) انظر للفارابي: إحصاء العلوم: ٦٧/٦٨، وفلسفة أرسطوطاليس: ٧١، والتعريفات للشريف الجرجاني: ١٢٧.

والفكرية، ويحصل العلم العلى أو الفضائل الخلقية والصناعات العملية^(١).

ونظراً لأن الناس متفاوتون فى قدرات الفهم والتعقل والتحصيل الذاتى؛ فإن فروع المنطق تتعدد لتلائم هذا التفاوت حتى يستطيع كل إنسان أن يشعر بالسعادة، وأن يحقق الوجود الأفضل، ومن هنا فقد رأى الفلاسفة أن الخطابة والشعر هما الصناعتان المنطقيتان النافعتان فى مخاطبة العامة وتعليمهم الأشياء النظرية، وحثهم على الأشياء العملية^(٢)؛ لأن صناعتى البرهان والجدل لا تتلاسان مع أفهامهم، أو طبائعهم لصرامة قياساتهما، ولاحتياجهما إلى قدرات خاصة للتمييز والتحصيل^(٣)، بالإضافة إلى أن الجدل والفسطة لا يهدفان - أساساً - إلى الإفادة^(٤).

ويرجع الفلاسفة ملاسة الشعر لمخاطبة العامة إلى أن اللعل المولدة له موجودة عند الناس بالطبع؛ وذلك لأن النفوس تميل إليه لما جبلت عليه من الميل إلى التشبيه والمحاكاة والألحان، ومن الفرح والالتذاذ بوجودها. ومن هنا يسهل توجيه الشعر إلى التأثير فى المتلقين، وحملهم على الاعتقادات النظرية والعملية، فالمحاكاة تُستخدم فى التعليم لأنها أداة معينة على فهم الأمر الذى يراد تفهيمه بما تحاكيه من مثالات، وهذا يحقق لذة للمتلقى ويجعله أتم قبولاً للأمر موضع التعليم، وذلك لأن التعليم غريزة فطرية مجبول عليها الإنسان، ولا خلاف فى ذلك بين نوى القدرات الخاصة، وبين العامة، وإنما

(١) راجع للفارابى: إحصاء العلوم ١٢٦ - ١٢٩، وتحصيل السعادة: ٢، ١٦، ٣٦، والتبئية على سبيل السعادة: ٢٢/٢١. والسياسات المغنية: ٤٢/٤٤/٤٨، ولابن مسكويه: الفوز الأصغر، مطبعة السعادة بمصر ١٣٢٥هـ. ٥٩-٦٠، ولابن سينا: رسالة فى أقسام العلوم العقلية: ٧١/٧٢/٧٩، والقياس ٣-٤.

(٢) انظر للفارابى: تحصيل السعادة: ٣٠/٣١/٣٢/٣٩/٤٠/٤٤. والحروف ١٣١، والسياسات المغنية: ٥٥ - ٥٦، وفلسفة أرسطوطاليس: ٨٥، ولابن سينا. فن الشعر: ١٦٢/١٦٣، والقياس: ٤، وعيون الحكمة: ١٤، ولابن رشد: تلخيص الجدل: تشارلس بتروث الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩: ٣.

(٣) راجع للفارابى: إحصاء العلوم: ٧٩، وتحصيل السعادة: ٣٦/٣٧/٣٩، ولابن سينا: الخطابة: ١-٢، ٢٢، ولابن رشد: تلخيص الخطابة: ٢، ١١.

(٤) راجع الخطابة لابن سينا: ٢، ٥.

الخلاف في وسائل التعليم، فالخاصي يستخدم الطرق البرهانية، في حين أن العامي يستخدم ما يحاكيها ويجعلها قريبة منه عن طريق المثلالات، يضاف إلى هذا أن في المحاكاة ضرباً من الكشف والتعرف ومحاولة معرفة المجهولات ووجوه التباين والتشابه بين الموجودات، وهذه الأمور متشوقة للإنسان بالطبع، وإذا علمنا أن الشعر يحتوي على الأوزان، وأنه قد تصاحبه الألحان، فإن من المؤكد أنه يصبح قادراً على تحقيق أكبر قدر من الالتذاذ والقبول النفسي^(١)، ولذا يقرر الفلاسفة أن الإنسان كثيراً ما تتبّع أفعاله تخيلات^(٢).

أما الخطابة، فإن الفلاسفة يعللون لدى ملاستها لمخاطبة العامة، وقدرتها على التأثير فيهم، بأنها تتفق مع طبائعهم وعاداتهم، إذ يستخدمها الإنسان في شئون حياته منذ صباه بدون تكلف، أو إعداد سابق، وذلك عكس الصناعتين الجدلية والبرهانية اللتين تحتاجان إلى إعداد ومران ومقدرة متميزة^(٣)، يضاف إلى هذا أنها - كالشعر - لا تعتمد على الروية أو القياسات المنطقية الصارمة، ولذا فهي لا تتعالى على أفهام المتلقين، وإنما تحرص أشد الحرص على أن تبتعد عما يحول دون التفهيم والتأثير^(٤).

ومما سبق يتضح أن الشعر والخطابة يتحدان في الغرض - وهو تعليم العامة الأشياء النظرية والعملية - ولكنهما يختلفان في الوسيلة، إذ يعتمد الشعر على

(١) انظر للفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعراء: ١٥٨، ولابن سينا: فن الشعر: ١٧١-١٧٢، والخطابة: ١٠٣/١٠٤، ولابن رشد: تلخيص الشعر: ٦٩ - ٧١. وتلخيص الخطابة: ٩٦/٩٧. وقارن بالخطابة لأرسطو: ٥٦.

(٢) راجع للفارابي جوامع الشعر: ١٧٤ - ١٧٥، وإحصاء العلوم: ٨٤/٨٥، وفصول المنطق: ١٣٥، ولابن سينا: الإشارات والتنبيهات: ٣٦٣/٨، وفن الشعر: ١٦٢، والبرهان: ٦٣، ولحازم القرطاجني: منهاج البلقام: ٨٥/١١٦.

(٣) انظر للفارابي: الحروف: ١٤٢/١٥٠، ولابن سينا الخطابة: ٢١/٧، والحكمة العروضية في معاني كتاب ريحوريقا: ١٧، ولابن رشد: تلخيص الخطابة: ٤.

(٤) راجع الخطابة للفارابي: ٢٣ - ٢٦. والخطابة لابن سينا: ٢/٧٢٣/٤٢/٤٣، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٢١/٢٢، وقارن بالخطابة لأرسطو: ١٢.

التخييل^(١) بينما تعتمد الخطابة على الإقناع، غير أن هذا الاختلاف لا يصل إلى درجة التقدير والتقاطع، إذ يستمعين كل منهما بالألوات الفنية للآخر، وسيوضح هذا في الفصول القادمة.

ويرى الفلاسفة أنه لكي تقوم الخطابة بغيرها في الاجتماع المدني، أو النفع في مصالح المدن وتبدير العامة - كما يقول ابن سينا^(٢)، فإنها تخاطب الجانب الإرادي القادر على فعل الشيء أو اجتنابه، ومن ثم فهي تتوجه إلى الأمور الممكنة لا إلى الأمور الاحتمالية، التي تحدث مصادفة أو تلقائية بدون إرادة من فاعلها، وكذلك لا تتوجه إلى الأمور الضرورية الوقوع التي لا تدخل الإرادة في فعلها أو عدمه، ولذا لا تتناول الأنواع الخطابية الثلاثة (المشورة - المناهرة - المشاجرة) ما هو خارج عن حيز الممكنات، يقول ابن سينا: "وأما المشورة، فهي مخاطبة يراد بها الإقناع في أن كذا ينبغي أن يفعل لنفعه، أو أن لا يفعل لضرره، وأما المناهرة، فمخاطبة يراد بها الإقناع في مدح شيء بفضيلة أوذمه بنقصية، وأما المشاجرة، فمخاطبة يراد بها الإقناع في شكاية ظلم أو اعتذار بأنه لا ظلم"^(٣).

فالمشورة بفعل النافع أو الأنفع، واجتناب الضار أو الأضر، لا تأتي بثمرتها إلا إذا كان المخاطب قادراً على أن يأتي هذا الفعل أو أن يدفعه، ولذا لا تتوجه إلى الواقع ضرورة؛ لأنه لا دافع يدفعه عن الوقوع، يقول ابن سينا: "ولما كان الضروري كونه وعدمه لا إنسان يطلبه أو يهرب منه، فلا تتوجه المشورة إليه، بل المشورة متوجهة

(١) راجع عن ارتباط التخييل الشعري عند الفلاسفة بالموقف السلوكي، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي: د. جابر عصفور ط / ٣، بيروت ١٩٨٣: ١٦٤. وعن كون الشعر يقوم بتأنيده ما توصل إليه البرهان: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: د. ألفت محمد كمال: ١٣٤، وما تجدر الإشارة إليه أن د. عاطف جودة نصر قد أخذ على الفلاسفة ارتباط التخييل عندهم بالوقفة السلوكية، ولم يتنبه إلى أن التخييل عندهم أداة لتحقيق السعادة، انظر كتابه: الخيال ومفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤: ١٥٠ / ١٥٩ / ١٦٠.

(٢) انظر الخطابة: ٦

(٣) انظر الخطابة: ٥٥، وراجع له أيضاً: الحكمة العروضية في معاني كتاب ريطوريقا: ١٩.

وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٩-٣٠، وقرآن بالخطابة لأرسطو: ١٧.

نحو الممكنات^(١). ومن هنا يمكن أن تقوم بالدور الأخلاقي والمعرفي والعلمي المنوط به إحراز الخيرات ودفع الشرور الواقعين في حيز الممكن لا في حيز الضروري أو الاتفاقي العَرَضِي، ويؤكد ابن سينا هذا الأمر، فيقول "ومن المعلوم أن الخيرات والشرور الواقعة بالضرورة خارجة عن توجه المشورة إليها، إذ المشورة قول يراود به التحرك الإرادي نحو ما يكتسب بالإرادة من الخير أو ما يتحرز عنه بالإرادة من الشر، والضرورة لا محالة كائن، أريد أو لم يرد، فالخير المشوري إمكانى لا ضروري، ولا كل إمكانى، فإن من الإمكانات ما يصدر عن الطبيعة من غير إرادة، ومنها ما يصدر عن عَرَضٍ يعرض^(٢).

وتهتم المشورة بالممكنات التي تقع في دائرة المجتمع، أو في دائرة الفرد، فهي كما تهتم بالصالح العام، تهتم بالصالح الخاص، ولذا فإن الأمور المشار بها منها ما يتعلق بالمدينة: حياتها ومصالحها، واقتصادها وأمنها وتشريعاتها، وذلك في حالتها السلم والحرب^(٣)، ومنها ما يشار به على واحد من أهل تلك المدينة أو الجماعة، بما يحقق له الخير والنفع وصالح الحال، وبما يدفع عنه الشر^(٤).

أما المناقرة: فتتور حول الفضيلة والرذيلة، أي حول هدف أخلاقي وعملي في الوقت نفسه، فمدح الفضيلة دعوة إلى التحلى والعمل بها، ونبذ الرذيلة حث على التخلي عنها وعدم الإقدام على فعلها. فالفضيلة عند ابن سينا: "قوة جلابة للخيرات الحقيقية أو المظنونة، فاعلة للعظامم في كل وجه، ونحو كل شيء"^(٥)، كما أنها "ملكة مقنرة لكل فعل هو خير من جهة ذلك التقدير، أو يظن به أنه خير، أعنى الحافظة لهذا التقدير،

(١) الخطابة: ٥٦، وراجع المصدر نفسه: ١٧١/٥٨، وراجع له أيضاً الحكمة العروضية في معاني كتاب ريحوريقا: ٣٣، وراجع تلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٢/٢٨/٣٢/٢٠٥/٢٢٢.

(٢) الخطابة: ٥٧، وراجع تلخيص الخطابة لابن رشد: ٣٣، وقارن بالخطابة لأرسطو: ١٩.

(٣) انظر لابن سينا: الحكمة العروضية في معاني كتاب ريحوريقا: ٢٤، والخطابة: ٥٨، ولابن رشد: تلخيص الخطابة: ٣٥.

(٤) انظر لابن سينا: الحكمة العروضية في معاني كتاب ريحوريقا: ٤٣-٤٥، والخطابة: ٦٤-٦٥، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٤١.

(٥) الحكمة العروضية في معاني كتاب ريحوريقا: ٥١، وراجع له أيضاً: الخطابة: ٨٤.

الفاعلة له. ولذلك كانت مُوجدة لكل فعل يقصد به نحو غاية ما، جليل القدر، عظيم الشأن في حصول تلك الغاية عنه^(١).

فجلب الخيرات، وفعل العظامم، وما هو جليل الشأن، غايات عملية تنتج عن صفات خلقية، فمن أقدم عليها وطابق بين ما يجب أن يتحلى به أخلاقاً، وما يجب أن يصدر عنه سلوكاً، فهو مستحق للمدح، أما من تحلى بالردائل، وتدنى إلى فعل الصفائر، فهو مستحق للذم. ولاشك أنه لكى تلتزم الدعوة فى الحالتين أكلها، فإنها يجب أن تدخل فى حيز الممكنات والإرادات والاختيارات. ولذا يقرر الفلاسفة أن الأفعال التى يستحق المدح بها هى الأفعال المكتسبة التى تصدر عن قصد ومشينة واختيار^(٢)، لا تلك التى تكون بالاتفاق أو بالعرض^(٣)، كما يؤكدون ضرورة ترجمة الفضائل فى صورة عملية عندما يقررون أن من المباح كل فعل كان المقصود به الغير، ولم يكن يتفق به الفاعل له، أو كان يلحقه منه ضرر، فهو ممنوح به^(٤).

فإيثار صلاح الآخرين، وتفضيل الخير العام - من الفضائل التى يُمدح بها؛ لأنها تؤكد تلازم الجانب الأخلاقى والجانب العلى فى المنافرات.

أما المشاجرة: فتؤكد هى الأخرى أن مهمة الخطابة تنحصر فى دائرة الممكن والإرادى، فالغاية منها هى إقرار العدل أو دفع الجور، ويعنى هذا أن هذا النوع من الخطابة يدور حول قيمة خلقية تأخذ صورة سلوكية، فالعدل هو الغاية المنشودة، ومن ثم فإنه يجب أن ينحى التطبيق العلى لهذه الغاية كل صور الجور، فالعدل والجور إذن سلوكان ينبعان من إرادة الإنسان واختياره، ولذا فإننا نجد مفهوم الجور عند الفلاسفة يستند إلى القصد والمشينة.

(١) تلخيص الخطابة: ٧٢. وقارن بالخطابة لأرسطو: ٢٨.

(٢) انظر لابن سينا: الحكمة العروضية فى معانى كتاب ريتوريكا: ٥٥، والخطابة: ٢٤١، ٢٤٢.

ولابن رشد: تلخيص الخطابة: ٣١٧ وقارن بالخطابة لأرسطو: ٢٣٩.

(٣) انظر الخطابة لابن سينا: ٨٧/٩٠، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٢٤/٧٨.

(٤) انظر الخطابة لابن سينا: ٨٦-٨٨، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٧٥-٧٧.

يقول ابن سينا: "إن الجور إضرار يقع بالقصد والمشئنة متعد فيه الرخصة الشرعية"^(١)، ويقول ابن رشد: "إن الجور هو إضرار يكون طوعاً على طريق التعدي للسنة"^(٢). ومن هنا يُخرجون الجائرين من غير روية أو بالاتفاق والعرض، أو بالاستكراه والاضطرار من دائرة التعنيف والعقاب؛ وذلك لأنه لم يتوفر لديهم القصد والروية، أو بمعنى آخر، فإنه لم يوجد لديهم غاية يريدون جنس ثمارها من وراء جورهم"^(٣).

ومما سبق يبدو جلياً أن الأمور الممكنة التي تدور حولها الأنواع الثلاثة تجمع بينها الغاية الأخلاقية وصورتها العملية، إذ لا يستأثر نوع دون الآخر بالهدف الأخلاقي والعلمى. يقول ابن سينا: "فكثير أصناف المحاورات العامة في الأمور الجزئية، يرجع إلى ما فيه خير أو شر"^(٤)، ويزيد ابن رشد الأمر وضوحاً، فيقول: "إن الخير جنس مشترك للغايات الثلاث من الأجناس الثلاثة من أجناس الأقاويل الخطيئة، وذلك أنه في المشورية: النافع، وفي المنافية: الحسن؛ وفي المشاجرة: العدل"^(٥). ولا شك أن الغاية الأخلاقية التي تتمثل في النافع والحسن والعدل تتجسد في صورة عملية ينعكس أثرها على الآخرين.

ويعطى كمال الدين ميثم البحراني ت بعد ٦٨١هـ وهو من المتأثرين بابن سينا"^(٦)، صورة واضحة لاجتماع الأنواع الخطابية الثلاثة عند الإمام علي بن أبي

- (١) الخطابة: ٩٤، راجع الحكمة العروضية في معاني كتاب ريطوريقا: ٥٨.
- (٢) تلخيص الخطابة: ٨٣، وقارن بالخطابة لأرسطو: ٤٦.
- (٣) انظر لابن سينا: الحكمة العروضية في معاني كتاب ريطوريقا: ٥٩/٦٠/٦١، والخطابة: ٩٦/٩٤.
- ولابن رشد: تلخيص الخطابة: ٨٧ - ٨٩
- (٤) الخطابة: ٥٢
- (٥) تلخيص الخطابة: ٢١١
- (٦) مما تجدر الإشارة إليه أن كمال الدين ميثم البحراني - في مقدمته لشرح نهج البلاغة - ينقل مفهوم الخطابة كما أورده ابن سينا في كتابه الخطابة، كما يتحدث عن الإقناع ووسائله وعن أسلوب الخطبة وبنائها بشيء من الاختصار، ولكنه لا يخرج عن نصوص ابن سينا وعباراته، كما نلاحظ أنه لم يستبدل مسميات الأنواع الخطابية الموجودة عند ابن سينا بمسميات أخرى. راجع مقدمة شرح نهج البلاغة: تحقيق د. عبد القادر حسين، دار الشروق ط ١، ١٩٨٧، صفحات: ١٦٣ - ١٨٨.

طالب - حول الغاية الأخلاقية وصورتها العملية، فيقول: "واعلم أنه لما كان الغرض من وضع الشرائع والسنن إنما هو نظام الخلق وجذبهم إلى الجنب المقدس عن دار القرور، وتذكيرهم لعبودهم الحق، وتعليمهم كيفية السلوك للصراط المستقيم ... وعلم من ذلك أن علياً عليه السلام كان مقدرًا للشرعية، ومثبتًا لها، وموضحًا لمقاصد سنن الرسول صلى الله عليه وسلم، ومفرعاً لأحكامها، إذ كان هو المنروح بجوامع العلم، والمطلع على الأسرار الإلهية، لم يكن مقصوده من جميع الأقوال المنقولة عنه إلا الغرض الأول من وضع الشرائع والسنن" (١).

فخطابة الإمام عليّ دارت حول توضيح الشرائع وبيان السنن بما تحتوى عليه من غايات معرفية وأخلاقية، كما دارت حول كيفية إبراز هذه الغايات في صورة سلوكية تتهدى إلى الصراط المستقيم، وتوصل الإنسان إلى الحضرة الإلهية، وهي درجة أعلى من مجرد تحقيق الوجود الأفضل، فالوجود الأفضل هو الموصل إلى السعادة الأبدية في معية الله.

ويبين كمال الدين ميثم البحراني كيف تتحقق هذه الغاية في الأنواع الخطابية الثلاثة عند الإمام عليّ، فيقول: «وأما المشورة، فإنها الجزء الأكبر من كلامه عليه السلام وأنت تعلم من تصفح كلامه أن كل ما يشير به بالقصد الأول إنما هو الإقبال على الله تعالى بترك الدنيا والإعراض عنها، والاستكمال في الفضائل، وترك الرذائل، والمنقصات الجانبية إلى الخيبة السافلة المانعة عن الوصول إلى الله سبحانه، فإن عرض في كلامه أمر بجزئي أو نهى عن أمر جزئي، لا يلوح للغافلين منه هذا السر، كمصالح الحرب والعدة والمدينة وغير ذلك، فإنه عند الاعتبار يرجع إليه؛ لأن كل ذلك يرجع إلى نصرة العين وتقويته ونظام أمر العالم وترتيب مصالحه» (٢).

فالمشورة عند الإمام عليّ - وإن دارت حول الدعوة إلى الإقبال على الله، والإعراض عن الدنيا، والتخلي بالفضائل، والتخلي عن الرذائل - لا تهمل أمن الجماعة

(١) مقدمة شرح نهج البلاغة: ١٨٩ - ١٩٠.

(٢) مقدمة شرح نهج البلاغة: ١٩٠.

واققتصادها ومصالحتها، لارتباط الغاية فى الحالتين، لأنه يهدف من وراء هذا كله إلى نصرة الدين وتقويته، وإلى تنظيم أمر الناس ورعاية مصالحهم، أى إلى تحقيق الوجود الأفضل الساعى إلى السعادة الأبدية،

أما المنافرة، فإنها لا تتخلى عن هذه الغاية الأخلاقية وما يحققها فى الواقع العملى، يقول كمال الدين ميثم البحرانى: "وأما المنافرة، فقد عرفت أن جميع ما ورد فى كلامه عليه السلام من الذم إنما هو للدنيا وأتباع الهوى، وارتكاب الرذائل المويقة، ومن ارتكبها، وأشبه ذلك مما يبعد عن الله تعالى وماورد فيه من المدح، فإنما هو لله سبحانه وللملائكة ورسله والصالحين من عباده، وماهم عليه من الفضائل، وترك الهوى، والإعراض عن الدنيا، وما ينبغى أن يكون عليه الخلق من ذلك، ولاشك أن الأول جذب للخلق بتحقيق ما تميل طباعهم إليه من الأمور القانية، وتصغيره وذمه والتنفير منه، وذمهم على ارتكابه، ليتقهروا عنه إلى ما وراء هم من النعيم الأبدى والخير السرمدى، وليتذكروا معبودهم الحق سبحانه، ولا يكونوا من المعرضين الهالكين، والثانى أيضاً جذب لهم بتعظيم ما ينبغى أن يلتفتوا إليه وتكبيره ومدحه، والترغيب فيه، وفيما يكون وسيلة من الفضائل والإعراض عن الدنيا وغير ذلك" (١).

فصورة الذم أو المدح تؤول إلى الغاية الأخلاقية التى تحقق الصالح العام للفرد والمجتمع، فتحقيق الأهواء وذمها والتنفير منها، وبيان مضارها، كفيل بتعديل السلوك الإنسانى إلى الوجهة الصحيحة، كما أن مدح الفضائل وأعمال الصالحين، ومحاولة الارتقاء بالمخاطب، وبيان ما يجب عليه أن يتخلق به، يتفق مع هذه الغاية، فالترغيب والترهيب يلتقيان فى جذب المتلقى إلى تحقيق الخير الأبدى، والسعادة القصوى بما يحثان عليه من طاعة الله والإقبال عليه.

وتتفق الخطب المشاجرية مع المشجريات والمنافرات فى الهدف الأخلاقى، وما يترتب عليه من سلوك. يقول كمال الدين ميثم البحرانى: "وأما الأمور المشاجرية، فما كان فى كلامه عليه السلام منها: فأما بيان للظلم والجور وأسبابهما، وما يؤلان إليه

(١) مقدمة شرح نهج البلاغة: ١٩٠ - ١٩١

من سوء العاقبة وقبح الخاتمة عند الله تعالى، أو بيان للعدل وأسبابه وما يتول إليه من حسن العاقبة وحמיד المنقلب إلى الله تعالى، كما تشتمل عليه كثير من كتبه إلى عماله ومحاربيه، ولا شك أن كل ذلك جذب إلى الله تعالى بالتصريح والإشارة. وإما تظلم من ظالم خرج عن ريقة الدين واتبع هواه، وشككية من أفعاله الخارجة عن نظام الشريعة المؤدية إلى ضد مقاصد الشارع، ولا يخفى أن مقصودة من ذلك التظلم والشكائية - إقناع الخلق أن فلانا ظالم أخذ لما لا يستحقه ليثبتوا على الحق ويفيئوا إليه، وينكسر وُهم من عساه يتوهم أن خصمه على الحق، فربما كان بقاء ذلك الوهم سبباً للحق به، وذلك بالحقيقة تثبيت على الحق، وجذب عن الباطل، وهو نفس الأمر مقصود الشارع وغايته، وإما اعتذار مما يتخيله الجاهلون في حقه ظلماً وجوراً، كاعتذاره عليه السلام عما تخيله جماعة في حقه ظلماً من القعود عن نصرة عثمان حتى نسبوه إلى أنه قاتله، وتتصله عن ذلك، وكذلك اعتذاره فيما تخيله الخوارج ذنباً من تحكيم الحكمين وغير ذلك، فإن الاعتذار في هذه المواضع وأمثالها جذب إلى الحق، وصرف عن الباطل، إذ كان الاعتذار منه طلباً لإقناع من تخيل فيه ظلماً بأنه ليس كما خيل إليهم، وأن ما صدر ليس بظلم ولا جور، ليفيئوا إلى طاعته، والافتداء به فيما هو عليه من اتباع الحق والنصرة للدين والذب عنه، ومعلوم أن ذلك كله جذب إلى الله سبحانه وإلى أسباب ما يوصل إليه^(١).

فالأمر المشاجرة عند الإمام علىّ تتول جميعها إلى الدعوة إلى الحق والثبات عليه، والبعد عن الباطل والانصراف عنه، وإلى نصرة الدين وطاعة الله، ومن ثم فهي تتفق مع المشورة والمنافرة في العمل على تحقيق المجتمع الصالح، وفي السعى إلى السعادة الأبدية، كما أنها جميعها تدور حول الممكن والإرادي.

وتأسيساً على ما سبق يمكن القول: إن الخطابة - لكونها تخاطب المتلقى في إطار الممكنات - أقدر على النفع في مصالح المدن والأفراد وتبدير العامة، وذلك من خلال غايتين متلازمتين هما الغاية المعرفية الأخلاقية، والغاية العملية، وذلك لأن تلازم

(١) مقدمة شرح نهج البلاغة: ١٩١ - ١٩٢.

هاتين الغايتين ضرورى فى نظر الفلاسفة، لأن التشارك والتجاور والتعامل من الأسس الأولى فى قيام المجتمعات الإنسانية، مما يعنى أن احتكاك البشر فى تعاملهم اليومى يجب أن يحاط بتوجيهات تؤدى إلى خير المتعاملين، وتحول دون حدوث نزاع يفضى إلى تقويض الحياة الاجتماعية، ومن ثم فإن الغاية الخلقية والمعرفية المتمثلة فى إدراك الخير والحق والجمال، والعمل على إبرازها فى مواقف سلوكية كفيلة بتحقيق مصلحة الجميع؛ لأن احتواء هذه الفضائل والعمل بها يقوض أركان المجتمع، ومن هنا فإن الخطابة - وهى الوسيلة المثلى فى مخاطبة العوام - يجب أن تحرص على حث المخاطبين على ما يؤسس بناء اجتماعياً قوياً، ونهيههم عن كل ما يعكر صفو هذا البناء^(١).

ويعنى هذا أن نظام التشارك والاجتماع هو الذى يفرض ويوجه وظيفة الخطابة، ولكى تتحقق هذه الوظيفة، فإنها تستعين بعدة وسائل أهمها:

أ- الحث والردع:-

يرى الفلاسفة أنه لكى تتمكن الغاية المعرفية والأخلاقية فى النفوس، فإنه يجب أن يحث على الفضائل، وأن يردع عن الرذائل، ولاشك أن فى هذا الحث وهذا الردع ما يضمن تحقيق الغاية العملية فى أفضل صورة، فالخطابة - كما يذكر ابن سينا - تعمل على استمالة الجمهور فتحبب إليه الشيء أو تبغضه له تبعاً لقدرتها على توجيه الميل النفسى للمتلقى إلى الجهة المراد الإقناع فيها^(٢). ويرى ابن رشد " أن المقصود بهذه الصناعة من الذى يراد إقناعه إنما هو الفعل أو الانفعال"^(٣). أى أن نتائج الإقناع إما أن تكون فعلاً أو انفعالاً، والانفعال اعتمال داخلى يمكن أن ينعكس فى صورة فعل خارجى.

ويعتمد نجاح الحث أو الردع على مراعاة نفسية المتلقى، ومعرفة أخلاقه ومحاولة

(١) انظر الخطابة لابن سينا: ٢٢، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ١٠-١١، ٨٥.

(٢) انظر الخطابة: ٥/٤.

(٣) تلخيص الخطابة: ١٤.

إلزامه بالفضائل، ويستعان على ذلك بالآقاويل الخلقية والآقاويل الانفعالية^(١). فالخطابة - كما يرى ابن رشد - تحت على الخلق الذى من شأنه أن يصدر عنه ذلك الفعل الذى يقصد المتكلم الحث عليه، ويجب أن تكون هذه الأخلاق - موضوع الحث - مما يليق بالمخاطب - فلا هى أرفع منه، ولا أخس منه، وإذا فإن على الخطيب أن يتحرى اللاحق لكل إنسان من الأخلاق والانفعالات فيحثه عليه فإنه إن تعدد ذلك كان فعله أبلغ^(٢).

ب- التعليم:-

لقد سبقت الإشارة إلى أن طرق التعليم تتنوع إلى طرق خاصة، وطرق عامة، وذلك تبعاً لنوعية المتلقين، ومراعاة لقدراتهم على التحصيل، وذكرنا أيضاً أن الخطابة من الطرق العامة التى تفيد فى تعليم الجمهور كثيراً من الأشياء النظرية والعملية، فالتعليم، وإن كان إيجاداً للفضائل النظرية فى الأمم والمدن^(٣)، يُعنى فى الوقت نفسه بالجانب العملى فى المعاملات المدنية، يقول الفارابى: "الأمور الخطبية تستعمل فى الأمور المشتركة للصنائع كلها، وهى التى لا يمكن أن تستعمل فيها طريق يختص بصناعة دون أخرى، بل للصنائع بأسرها، وفى تعليم الجمهور كثيراً من الأشياء النظرية، وفى تعليم الإنسان الذى ليس من أهل صناعة ما الأشياء الخاصة بتلك الصناعة، متى احتيج إلى ذلك فى وقت ما، وفى المخاطبات التى تستعمل فى المعاملات المدنية"^(٤).

ومن هنا تستعين الخطابة بالتعليم لإرشاد المتلقين^(٥)، وتمكين الآراء فى

(١) انظر للفارابى: الخطابة: ٢٤/٣٥، ولابن سينا: الحكمة العروضية فى معانى كتاب ريطوريقا:

٣٣/٣٢، والخطابة: ١١/٢٢٠/٢٤٢، ولابن رشد تلخيص الخطابة: ٢٢١/٢٧٩ / ٢٨٠ / ٢٨٢

٣٢٠. وقد أشرنا فى الفصل السابق إلى ماهية الآقاويل الخلقية والانفعالية ومهمتها.

(٢) انظر تلخيص الخطابة: ١٩٤/٢١٩ / ٢٧٩ - ٢٨١. وراجع الخطابة لابن سينا: ١٥٦/٢١٩.

(٣) انظر تحصيل السعادة للفارابى: ٣١.

(٤) الخطابة للفارابى: ٢٣، وراجع المصدر نفسه: ٢٦، وراجع له أيضاً الحروف: ١٥١ - ١٥٢.

(٥) انظر تلخيص الخطابة لابن رشد: ٧.

نفوسهم، وحثهم على إخراج هذا الجانب النظرى فى صورة عملية توحى بتطابق الجانبين.

جـ- التأديب:-

والتأديب صورة من العث والردع، وصورة من التعليم أيضاً، إذ يعتمد على إدراك الفضائل الخلقية والعمل على توجيه المتلقين للتعلى بها، وإنهاض عزائمهم نحو فعلها، يقول الفارابى: إن التأديب هو " أن تعود الأمم والمدنيون الأفعال الكائنة عن الملكات العلمية بأن تنهض عزائمهم نحو فعلها، وأن تصير تلك أفعالها مستوية على نفوسهم، ويجعلوا كالعاشقين لها، وإنهاض العزائم نحو فعل الشيء ربما كان بقول، وربما كان بفعل" (١).

ومن هنا يتضح أن التأديب يتشكل فى صورة نظرية تدعمها صورة عملية، ويبنى هذا التلازم يفقد أثره وتفقد الخطابة - من ثم - وسيلة مفيدة فى بناء المجتمع، إذ تلجأ إلى هذه الوسيلة عندما يراد منها تثبيت السنن التى يؤدب بها أهل المدن فى نفوس المدنين. وذلك لأن وضع السنن التى يؤدب بها أمر ليس بالهين، يقول ابن رشد: "وأما النظر فى وضع السنن، والإشارة بها، فليس ييسر فى أمر المدن، فإن المدن إنما يسلم وجودها بالسنن، وذلك قد ينبغى لواضع السنن أن يعرف كم أصناف السياسات، وأى سنة تنفع فى سياسة سياسة، وأى سنة لا تنفع، وأى ناس تصلح بهم سنة سنة، وسياسة سياسة، وأى ناس لا تصلح بهم، وأن يكون يعرف الأشياء التى يخاف أن يدخل منها الفساد على المدينة، وذلك إما من الأضداد من خارج، وإما من أهل المدينة، فإن سائر المدن، ما عدا المدينة الفاضلة، قد تفسد من قبل السنة الموضوعة فيها، وذلك إذا كانت السنة مفرطة فى الضعف واللين، أو مفرطة فى الشدة، وسواء كانت فى رأى أو فى خلق أو فى فعل" (٢).

(١) تحصيل السعادة: ٢٩.

(٢) تلخيص الخطابة لابن رشد: ٣٨، راجع المصدر نفسه: ١١٢/٦٨، راجع لابن سينا: الحكمة العروضية فى معانى كتاب ريحوريقا: ٤٢/٣٧/٣٦، والخطابة: ٤١/٦٣/٦٤، وقارن بالخطابة لأرسطو: ٢١.

فالخطورة في وضع السنن تكمن في أنها ضوابط تبنى على أسسها المعاملات المدنية، ومن ثم فدرجة نجاح هذه المعاملات أو فشلها يتوقف على مدى ملائمة هذه السنن للواقع الاجتماعي والإنساني، وعلى القدرة على درء المفسدات التي تواجه المجتمعات سواء أكانت من الأعداء من الخارج، أم من الداخل. كما يرى ابن رشد أن معرفة واضع السنن بأمزجة الناس وأخلاقهم وعاداتهم مما ينتفع به في وضع السنن^(١)، ومن ثم فإن على من يتصدى للقيام بمهمة التأديب أن يلم بهذه الأشياء ليضمن رد فعل سوى، يسهم في البناء لا الهدم، ومن هنا نجد تعليلاً لإشارة ابن رشد إلى مجتمع المدينة الفاضلة، ذلك المجتمع الذي يمثل حلم البشرية وقمة المسعى الإنساني لتحقيق السعادة والوجود الأفضل فالفساد لا يتطرق إلى المدينة الفاضلة، نتيجة لإحكام وضع السنن، ولذا فإنها تتجنب الهزات التي قد تعترض المجتمع نتيجة فشل السنن في مواجهة متطلبات ومتغيرات الواقع الاجتماعي والإنساني. وهذا الفشل يأتي نتيجة للإفراط في الضعف أو اللين والتراخي في وضع الضوابط الاجتماعية - سواء أكانت آراء أم أخلاقاً أم أفعالاً - موضع التنفيذ، أو نتيجة للإفراط في الشدة واستخدام العنف في حمل الناس على الامتثال لها دون مراعاة لطبائعهم وعاداتهم وأخلاقهم، وبعبارة أخرى، دون مراعاة للبعد الاجتماعي والنفسي أو الإنساني بصورة عامة.

وإذا كان الإفراط في الشدة أو في اللين أمراً مرغوباً عنه، فإن الوسطية مرغوبة فيها، ويعني هذا أن منهج الوسطية هو الكفيل بتحقيق حلم المدينة الفاضلة، ومن هنا فإن إشارة ابن رشد إلى المجتمع الفاضل تمثل الأساس الذي تدور حوله مهمة الخطابة، وتوحى في الوقت نفسه بتلازم الغاية المعرفية الأخلاقية (محور التأديب)، والغاية العملية (نتائج التأديب)، وبأن نجاح هذا التلازم يحقق أمل الإنسان في الوجود، وهو المدينة الفاضلة.

ومما سبق يلاحظ أن الوسائل التي تتخذها الخطابة لتحقيق الإفاده والنفع في

(١) تلخيص الخطابة: ٣٨/٣٩.

مصالح المدن والعامه - وسائل متداخلة متشابكة؛ وذلك لأن إقامة مجتمع فاضل لا يتحقق بالعلم دون العمل، ولا بالعمل دون العلم، وإنما يتحقق بتلازمهما، ومن ثم فإن الغاية المعرفية الأخلاقية لن تقوى شأرها إلا إذا برزت في صورة عملية.

وبناء على كل ما تقدم يمكن القول إن النقاد والبلاغيين والفلاسفة يتفقون على أهمية الدور الاجتماعي والسياسي والديني والثقافي للخطابة، ونظراً لأن الفلاسفة لم يتناولوا وظيفة الكتابة والمقامة، فقد تفرد النقاد والبلاغيون بالحديث عنها، وقد تبين أنهم يسندون إليها نفس الدور الذي تقوم به الخطابة، بالإضافة إلى ما يمكن أن تقوم به الكتابة من التعبير عن الذات أو الوجدانيات. وإذا كان النقاد والبلاغيون والفلاسفة قد أولوا جانب الإفادة عنايتهم، فإنهم لم يهملوا جانب الإمتاع واللذة؛ وذلك لأنهم يرون هذين الجانبين متكاملين وضروريين لتحقيق غاية النشر الفني، وفيما يلي نعرض لحديثهم عن جانب الإمتاع.

ثانياً: الاستمتاع؛

إن نظرة النقاد والبلاغيين والفلاسفة إلى جانب المتعة واللذة لا تتفصل عن نظرتهم إلى جانب الإفادة، مما يؤكد أن الجانبين متكاملان، وأن الإمكانات الكامنة في العمل الأدبي لا تتكشف إلا من خلالهما. ولكي تتضح هذه النظرة، فإننا نبدأ بموقف النقاد والبلاغيين ثم نتبعه بموقف الفلاسفة.

يتجلى هذا التكامل ^(١) عند النقاد والبلاغيين في تعريف عمرو بن عبيد

(١) يمكن القول بأن هذا التكامل يتفق مع النظرة الإسلامية إلى وظائف الأشياء فلقد ذكر الله سبحانه وتعالى تكامل الفائدة والجمال عندما عرض لوظيفة الأنعام، يقول عز وجل في سورة النحل الآيات ٤-٨ (والأنعام خلقها لكم فيها دفة ومنافع ومنها تاكلون، ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون، وتحمل أثقالكم إلى بلد لم تكونوا بالغيه إلا بشق الأنفس، إن ريكم لرغيف رحيم، والخيل والبغال والحمير لتركبوها وزينة، ويخلق ما لا تعلمون) فالوظيفة التي خلقت الأنعام من أجلها ذات شقين متكاملين هما: الجانب النفعي الذي يتسأل في الدفة والأكل وحمل الأثقال والركوب، والجانب الجمالي النابع من رؤية العين لأشكالها في الجمي والذهب، ومن سرور القلب بامتلاكها وقدرتها على أداء هذه المهام، وبما يعضد هذا قول الزمخشري في تفسير معنى الآيات: يقول: "من الله بالتجمل بها، كما من بالانتفاع بها، لأنه من أغراض أصحاب المواشي، بل هو من معاشها، لأن الرعيان إذا روحوها بالعشى وسرحوها بالفداة، فرزيت بإزاحتها وتسريحها الألفية، وتجاب فيها الثغاء والرغاء أنست أهلها وفرحت أربابها، وأجلتهم في عين الناظرين إليها، وكسبتهم الجاه والحرمة عند الناس" الكشف: ٤٠١/٢. ويقسر قوله تعالى "تركبوها وزينة" بأنه أي وخلقها لتركبوها وهي زينة وجمال. انظر الكشف: ٤٠٢/٢، وراجع ماهية الجمال والفن: د. عبد الله عويضة ص ٧١/٧٠. سلسلة المكتبة الثقافية رقم ٤٣٢. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.

١٤٤هـ - أحد شيوخ المعتزلة - للبلاغة، إذ يُوجّه إليه سؤال عن البلاغة، فينصرف ذهنه إلى المعنى الدينى الذى يتمثل فيما يبلغ به المرء الجنة، وما يجب أن يتحلى به من حسن الاستماع والصمت، والتحرز من سقطات اللسان، ولكن سألته يذكر أنه لا يريد هذا المعنى، فيقطن عمرو إلى المعنى الأدبى فيقول: فكأنك إنما تريد تخير اللفظ فى حسن الإفهام، قال: نعم، قال: إنك إن أدت تقرير حجة الله فى عقول المكلفين، وتخفيف المؤونة على المستمعين، وتزيين تلك المعاني فى قلوب المرئدين، بالألفاظ المستحسنة فى الأذان المقبولة عند الأذهان، رغبة فى سرعة استجابتهم ونفى الشواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة، على الكتاب والسنة، كنت قد أوتيت فصل الخطاب، واستوجبت على الله جزيل الثواب^(١).

فعمر بن عبيد فى إجابته قد ربط بين ماهية البلاغة ومهمتها، فالبلاغة عنده تعتمد على مقدرة المتكلم على الصياغة الفنية لكلام يهدف إلى غاية راقية كالفائدة الدينية التى تتمثل - عنده - فى تقرير حجة الله فى عقول المكلفين، وفى الموعظة الحسنة بالكتاب والسنة، ويعنى هذا أن هذه الغاية لا يمكن أن تتحقق إلا إذا صيغت صياغة فنية تحقق إمتاعاً ولذة للمتلقى. ومن هنا ينص على أهمية الألفاظ المتخيرة والمستحسنة فى الأذان، والمقبولة عند الأذهان، والقادرة على تزيين المعانى فى قلوب المرئدين، وبذا يتأثرون بها ويستجيبون لها، ولاشك أن فى هذا ما يؤكد تكامل جانبى المضمون والصياغة فى تحقيق الإفادة والإمتاع للمتلقى. ولقد كان عمرو بن عبيد دقيقاً حين عبر عن البلاغة بمرادفين لها يؤكدان هذا التكامل. وهذان المرادفان هما: حسن الإفهام، وفصل الخطاب.

فالإفهام والخطاب تعبيران عن الجانب النفعى من الغاية الأدبية، إذ ماذا يفهم الأديب؟ وماذا يخطب الخطيب؟ لايد إذن أنهما معنيان بهدف بعثهما على الإفهام والخطاب. أما الحسن والفصل فتعبيران عن الجانب الجمالى من الغاية الأدبية، لأنهما نابعان من كمال الصياغة الفنية وجودتها، ويشى هذا بتكامل الجانبين: النفعى والجمالى، أو الحسن والإفهام، والفصل والخطاب، وأنهما معا يحققان غاية الأدب.

(١) البيان والتبيين: ١/١١٤، وراجع الرسالة العنقاء لإبراهيم بن المنبر: ٤٧-٤٨، وزهر الآداب:

ويهتم بشرين المعتمر، ت ٢١٠ هـ بأمر الصياغة الفنية، ليتكامل الإمتاع والإفادة، فيذكر أن "من أراغ معنى كريما، فليلتمس له لفظا كريما، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما" (١).

ويشئ هذا النص بأن رقى شأن المضمون أو جانب الإفادة، يجب أن يقابل بإجادة الصياغة الفنية أو جانب الجمال والإمتاع؛ لأن في تكامل هذين الجانبين صونا لهما من الفساد والهجنة، وضماناً لحسن تأثيرهما في المتلقي. ولا يتناقض هذا مع كون المعنى الذى يدور حوله المضمون من معانى العامة، وذلك لأن وجوب العناية بالصياغة الفنية لا يتوجه إلى معانى الخاصة، ويترك معانى العامة، بل يجب على الأديب أن يراعيها فى أثناء تعبيره عن الحالتين؛ وذلك لأن لجوء الأديب إلى تناول المعانى الخاصة أو العامة محكوم بالمقام وما يلائمه من المقال، يقول بشر: إنه يجب أن يكون لفظك رشيقا عذبا، وفخما سهلا، ويكون معناه ظاهرا مكشوفاً، وقريبا معروفاً، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت، والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معانى الخاصة، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معانى العامة، وإنما مدار الشرف على الصواب، وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال، وكذلك اللفظ العامى والخاصى" (٢).

ويرى بشر أيضاً أن البليغ التام هو الذى يستطيع أن يعنى بأمر الصياغة الفنية، حتى يستطيع توصيل معانى الخاصة إلى العامة فى أسلوب أدبى راق ينأى عن الابتذال والعامية، ويهتم بعناصر التأثير الجمالى، ولكنه فى الوقت نفسه مفهوم للعامة، وقادر على تحقيق المنفعة المرجوة منه، وبهذا يتكامل الإمتاع والإفادة. يقول: "فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك، وبلاغة قلمك، ولطف مداخلك، واقتدارك على نفسك إلى أن تفهم العامة معانى الخاصة، وتكسوها الألفاظ الواسطة التى لا تلطف عن الدهماء،

(١) البيان والتبيين: ١٣٦/١.

(٢) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

ولا تجفو عن الإكفاء، فانت البليغ التام^(١).

وتتعدد الزوايا التي ينظر من خلالها الجاحظ إلى تكامل جانبي الإفادة والإمتاع في وظيفة النثر الفني، إذ نجد عنده الرأي النظري الذي يؤصل لما ينبغي أن تكون عليه وظيفة النثر، كما نجد عنده الرأي المستمد من الواقع الفني، ومما يمارسه هو في إبداعه.

ومما يندرج تحت الرأي الأول، تفسيره لمعنى الإفهام الذي يقصده العتاي ت حوالي ٢٠٢ هـ. في تعريفه للبلاغة^(٢)، إذ يرى الجاحظ أن الإفهام قد يكون بالكلام اللحن، والمعدل عن جهته، والمصروف عن حقه^(٣)، ومن ثم تتساوى الفصاحة واللكنة والخطأ والصواب، والإغلاق والإبانة والمحسن والمعرب^(٤)، ولا يكون هناك تفاضل بين بعضها البعض، وتختفى تبعاً لذلك الفروق المميزة بين اللغة الأدبية واللغة غير الأدبية. ومن هنا فإن معنى الإفهام يجب ألا يخلو مما يحقق جمالية اللغة، وقدرتها على الإمتاع، ولكي يتحقق هذا، فإن الإفهام يجب أن يكون على "مجارى كلام العرب الفصحاء"^(٥)، وذلك لأن الكلام الذي يجرى على طريقة العرب الفصحاء سيكون خالياً من اللكنة والخطأ والإغلاق واللحن، كما سيكون غير معدل عن جهته ولا مصروف عن حقه مما يحقق حسن الإفهام لا الإفهام فقط^(٦).

كما يتضح حرص الجاحظ على تكامل جانبي الإفادة والإمتاع في دعوته إلى

(١) البيان والتبيين: ١: ١٣٦.

(٢) انظر البيان والتبيين: ١١٣/١ حيث يعرف العتاي البلاغة بأنها: كل من أفهمك حاجته من غير إهانة ولا حيلة ولا استعانة فهو بليغ.

(٣) المصدر نفسه: ١١١/١.

(٤) راجع المصدر نفسه: ١٦٢/١.

(٥) راجع المصدر نفسه: ١٦٢/١.

(٦) يتكرر تعبير "حسن الإفهام" وتام الإفهام" عند الجاحظ في مواضع كثيرة من البيان والتبيين، انظر على سبيل المثال: ١١١/١، ١٥٥/٢، ١٧/٢، ٤٠/٤١.

تكاملاً " حسن الموقع، وانتفاع المستمع، ولا يتحقق هذا التكامل إلا إذا كانت الصياغة الفنية جيدة التعبير عن المضمون الذي يسعى الأديب إلى توصيله إلى المتلقي؛ وذلك لأن نجاح الأديب في المشكلة بين هذين الجانبين يوجب للعمل الأدبي من التأثير والقبول ما يجعل القلوب به معمورة، والصدور به مأهولة، فيعظم خطره، ويؤم أثره. يقول: " ومتى شاكل - أبقاك الله - ذلك اللفظ معناه، وأعرب عن فحواه، وكان لتلك الحال وفقا، ولذلك القدر لفقاً، وخرج عن سماجة الاستكراه، وسلم من فساد التكلف، كان قمينا بحسن الموقع، وانتفاع المستمع، وأجدر أن يمنع جانبه من تناول الطاعنين، ويحمي عرضه من اعتراض العائنين، ولا تزال القلوب به معمورة، والصدور مأهولة" (١).

فحسن الموقع (٢)، وانتفاع المستمع، أو تكامل جانبي الإفادة والإمتاع لا يتحقق إلا بمواصلة اللفظ للمعنى، ويخلو الأسلوب من الاستكراه والتكلف، وكلا الأمرين يؤدي إلى الآخر، ودليل عليه، فعدم مواصلة اللفظ للمعنى يعني عدم وجود الطبع المهييء للإبداع الحقيقي ويشي بالاستكراه والتكلف، وإذا بدأ الأديب بالاستكراه والتكلف فإن النتيجة الحتمية لذلك هي حدوث خلل وتصدع في عملية الإبداع. ومن ثم يحدث عدم المساواة بين اللفظ والمعنى.

ويلاحظ أن الجاحظ يجعل الإفادة في اختيار الألفاظ سبيلاً إلى تكامل الإفادة والإمتاع، إذ يقول: " فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليفاً، وكان صحيح الطبع بعيداً عن الاستكراه ومنزهاً عن الاختلال مصوناً عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الفيت في التربة الكريمة، ومتى فصلت الكلمة على هذه الشريطة، ونفذت من قائلها على هذه الصفة، أصحبها الله من التوفيق ومنحها من التأييد، ما لا يتمتع معه من تعظيمها صدور الجبابرة، ولا يذهل عن فهمها مع عقول الجهلة" (٣)، كما يقول: " فإذا كانت

(١) البيان والتبيين: ٧/٢ - ٨.

(٢) مما يجدر بالذكر أن الجاحظ ينقل عن بعض أهل الهند قوله: جماع البلاغة التماس حسن الموقع، انظر البيان والتبيين: ٨٨/١.

(٣) البيان والتبيين: ٨٣/١.

الكلمة حسنة استمتعتنا بها على قدر ما بها من الحسن^(١).

ولا يعنى اهتمام الجاحظ باختيار الألفاظ، إهمال بقية عناصر الصياغة الفنية فى إحداث التكامل بين جانبي الإفادة والإمتاع، وذلك لأن الألفاظ تمثل الوحدة الأساسية التى يتكون منها بقية عناصر الصياغة الفنية، فالصورة أو الموسيقى ليست - فى الحقيقة - إلا علاقات لغوية، ومن ثم فإن العناية باختيار الألفاظ الحسنة ونفى التعقيد والفضول عنها، والحرص على مواضعها للمعاني، وعلى خلوها من الاستكراه والتكلف، يعد ضماناً لجودة وكمال الصياغة الفنية، وحرصاً على إحداث الإمتاع أو حسن الموقع المشجع على انتفاع المستمع.

وبالإضافة إلى هذا الجانب النظرى فإننا نجد حرص الجاحظ على تكامل جانبي الإفادة والإمتاع - يتجلى فيما يراه متحققاً فى الواقع الفنى، وفيما يمارسه هو فى إبداعاته.

ففى الواقع الفنى يرى أن كثيراً من البلغاء قد حرصوا على تكامل الجانبين، ويأتى فى مقدمتهم الرسول صلى الله عليه وسلم، ولذا يصف كلامه بقوله " لم يسمع الناس بكلام قط أعم نفعاً، ولا أقصد لفظاً، ولا أعدل وزناً، ولا أجمل مذهبا، ولا أكرم مطلباً، ولا أحسن موقعا، ولا أسهل مخرجاً، ولا أفصح معنى، ولا أبين فى فحوى، من كلامه صلى الله عليه وسلم كثيراً " (٢).

فالرسول صلى الله عليه وسلم - فى رأى الجاحظ - قد حقق فى كلامه إلى جانب الإفادة والنفع - قيمة فنية تستحوذ على شعور المتلقى وتؤثر فيه، ومن هذه القيم: الإيجاز البليغ، والإبانة عن الفحوى، وفصاحة المعنى، ووضع الألفاظ مواضعها، وسهولة

(١) المصدر نفسه: ٢٠٣/١، وراجع المصدر نفسه: ٨/٢، ٢٨/٤، ٢٩.

(٢) المصدر نفسه: ١٧-١٨ وانظر أمثلة أخرى فى المصدر نفسه: ٨٣/١ حيث يشير إلى تكامل هذين الجانبين عند على بن أبى طالب، ٣٩٤/١ حيث يشير إلى تكاملهما عند الحجاج بن يوسف الثقفى، ١٠٥-١٠٦ حيث يشير إلى تكاملهما عند جعفر بن يحيى، ١١١/١ حيث يشير إلى تكاملهما عند ثمامة بن أشرس

المخرج، والتوازن الموسيقى. ومن هنا فإنه يرى أن القيمة النفعية في كلام الرسول صلى الله عليه وسلم قد عبر عنها بالقيمة الجمالية مما يؤكد تكامل القيمتين في كلامه.

أما تكامل هذين الجانبين فيما يمارسه من إبداع، فتجده في حديثه عن أهمية تدعيم جانب الإفادة في كتاب البيان والتبيين بما يستميل إليه القلوب ويحقق له الإمتاع، يقول: "وينا - حفظك الله - أعظم حاجة إلى أن يسلم كتابنا هذا من النبز القبيح، والشوه المشين، واللقب السمج المعيب، بل قد يجب أن نزيد في بهائه ونستميل القلوب إلى احتبائه، إذ كان الأمل فيه بعيداً، وكان معناه شريفاً ثميناً" (١).

ومع أنه يرى أن كتابه الحيوان كتاب يهدف إلى الإفادة أو الجد في المقام الأول، إلا أنه يرى أنه لا يتوصل إلى هذه الغاية، إلا بإمتاع القارئ وتنشيطه ونفسي ملله وسأتمته بقليل من الهزل، مؤكداً أن هذا الصنيع لا يقل أهمية عن الغاية الأساسية، فهما متكاملان وأساسيان في الوقت نفسه، يقول: "وهذا كتاب موعظة وتعريف وتفهق وتنبيه، وأراك قد عبته قبل أن تقف على حدوده، وتتفكر في فصوله، وتعتبر آخره بآله ومصادره بموارد، وقد غلظك فيه بعض ما رأيت في أثاثه من مزح لم تعرف معناه، ومن بطالة لم تطلع على غورها ولم تدر لم اجتلبت، ولا لأي علة تكلفت، وأي شيء أريد بها، ولأي حد احتمل ذلك الهزل، ولأي رياضة تجشمت تلك البطالة، ولم تدر أن المزاح جد إذا اجتلب ليكون علة للجد، وأن البطالة وقار ووزانة إذا تكلفت لتلك العاقبة، ولما قال الخليل بن أحمد: "لا يصل أحد من علم النحو إلى ما يحتاج إليه حتى يتعلم ما لا يحتاج إليه، فقد صار ما لا يحتاج إليه يحتاج إليه، وذلك مثل كتابنا هذا" (٢).

(١) البيان والتبيين: ٦/٢-٧ وانظر المصدر نفسه: ١/١٨٦، ٢/١٦٢، ٣/٣٦٦، ومما يجدر بالذكر أن المسعودي يشيد بتكامل جانبي الإفادة والإمتاع في كتب الجاحظ، يقول: "وكتب الجاحظ مع انحرافه المشهور تجلوا صدأ الأذهان وتكشف واضح البرهان: لأنه نظمها أحسن نظم ووصفها أحسن وصف، وكساها من كلامه أجزل لفظ، وكان إذا تخوف ملل القارئ، وسأمة السامع، خرج من جد إلى هزل، ومن حكمة بليغة إلى نادرة طريفة. انظر مروج الذهب: ٤/١٩٥-١٩٦- وانظر وصف المأمون لكتاب الجاحظ عن الإمامة في البيان والتبيين: ٣/٣٧٤، ٣٧٥.

(٢) الحيوان: ١/٣٧-٣٨. وانظر المصدر نفسه: ٣/٧.

وبناء على ما تقدم يرى الجاحظ أن خير الكتب هو الكتاب القادر على إشباع المتلقى جماليا وفنيا كلما عاود النظر فيه، لأنه يحتوى بالإضافة إلى جانب الإفادة - على طاقات جمالية وفنية متعددة، لا تستنفد طاقاتها الإيحائية، ولا تسلم نفسها إلى القارئ دفعة واحدة، وفي قراءة أولى، وإنما تكفّر ثرواتها لتكشف عنها فى القراءات التالية يقول: "خير الكتب ما إذا أعدت النظر فيه زادك فى حسنه، وأوقفك على حده"^(١).

وإذا كنا قد أطلنا الوقفة عند الجاحظ فذلك لأن مجمل آراء من يأتى بعده من النقاد لا تخرج عن الإطار الذى أوضحناه سابقا، فإبراهيم بن المديرت ٢٧٨هـ، يرى أن جودة الصياغة الفنية ركن هام فى توصيل المعنى إلى المتلقى؛ لأن سهولة اللفاظ وعذوبتها، وجودة تأليفها، وقدرتها على التعبير عن حق المعنى - تحقق الإمتاع للمتلقى وتجعله قادراً على متابعة مضمون الرسالة التى ييئها إليه الأديب، وفى هذا ما يدل على تكامل جانبي الإفادة والإمتاع وعدم تفرد أحدهما بأن يكون غاية للأدب وحده، يقول: "وكما احلولى الكلام وعذب، ورقى وسهلت مخرجه، كان أسهل ولوجا فى الأسماع، وأشد اتصالا بالقلوب، وأخف على الأفواه، ولا سيما إذا كان المعنى البديع مترجما بلفظ مونق شريف، ومعبراً بكلام مؤلف رشيق لم يشنه التكلف بميسمه، ولم يفسده التعقيد باستهلاكه"^(٢).

(١) رسائل الجاحظ (كتاب المعلمين: ٤٢/٣) ومما تجدر الإشارة إليه أن هذا القول يتفق مع ما نكره كولردج من أن القصيدة ذات القوة الأصلية التى تستحق اسم الشعر بمعناه الجوهري، ليست القصيدة التى منحنتا قراحتها أكبر مقدار من اللذة وإنما هى القصيدة التى تعطينا أكبر مقدار من اللذة حينما نعود إلى قراحتها، راجع كولردج: د. مصطفى بدوى: دار المعارف بمصر ١٩٥٨: ١٧٠، كما يتفق مع ما نكره جيروم ستوايترز من أن تكرار العودة إلى العمل يكشف ثراء الفنى، وأن الأعمال العظيمة هى التى تكون قادرة على تزويد القارئ بالمزيد من الجمال والجدة كلما عاود قراحتها. انظر النقد الفنى: دراسة جمالية وفلسفية. ترجمة د. فؤاد زكريا. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ط ٢، ١٩٨١: ١٠٨-١١٠.

(٢) الرسالة العذراء: ٣٧، وراجع العقد الفريد لابن عبد ربه: تحقيق أحمد أمين وآخرين. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ط ٢: ١٩٦٢: ٤/ ١٨٧.

ويرد الرماني ت ٢٨٦هـ فكرة أن الإفهام وحده لا يعد بلاغة، لأنه قد يكون بالفتّ والمستكره والمتكلف من الألفاظ والمعاني، وأن الكلام الذي يكون على هذه الصورة يفقد قيمته الجمالية والنفعية، ولكي تتحقق هاتان القيمتان، فإنه يجب أن يُعتنى بجودة الصياغة الفنية، ليكون التعبير عن المعنى في أحسن صورة، يقول: "ليست البلاغة إفهام المعنى، لأنه قد يفهم المعنى متكلماً بليغ والآخر عيب، ولا البلاغة أيضاً بتحقيق اللفظ على المعنى لأنه قد يُحقق اللفظ على المعنى وهو غثّ مستكره ونافر متكلف، وإنما البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ" (١).

فالرماني - كالجاحظ - يرى أن التكامل بين الإفادة والإمتاع، يتحقق في حسن الإفهام لا الإفهام فقط، ويعبر عن هذه الفكرة في تعبير آخر هو "حسن البيان"، ويقصد به قدرة الصياغة الفنية على التعبير عن حق المعنى، بحيث تتأثر بمقتضاها النفس، ويتمثل الصياغة الفنية عنده في حسن نظم العبارة، بحيث تكون الألفاظ موضوعة الوضع اللائق بها، الذي يعبر عن المعنى دون زيادة أو نقصان، وبحيث تكون أيضاً سهلة سلسلة جميلة الجرس، ولها موقع في السمع، يقول: "وحسن البيان في الكلام على مراتب: فأعلاها مرتبة ما جمع أسباب الحسن في العبارة مع تعديل النظم حتى يحسن في السمع، ويسهل على اللسان، وتتقبله النفس تقبل البرد، وحتى يأتي على مقدار الحاجة فيما هو حقه من المرتبة" (٢).

أما أبو هلال العسكري ت ٣٩٥هـ فيرى - متابعاً للجاحظ أيضاً - أن الإفهام وحده ليس من أهداف اللغة الأدبية، لأنه قد يقع بلغة سقيمة ملحونة متكلفة، وفي هذا ما يقضى على جمالياتها ويسوّى بينها وبين اللغة العادية. يقول معرّفاً البلاغة بأنها "

(١) النكت في إعجاز القرآن: ٧٥ - ٧٦.

(٢) النكت في إعجاز القرآن: ١٠٧. وقد نقل هذا القول الباقلائي دون إشارة إلى الرماني. انظر إعجاز القرآن: ٢٧٤-٢٧٥. كما أشار ابن أبي الإصيص إلى حسن البيان بما لا يخرج عن مضمون كلام الرماني، انظر تحرير التحبير ٤٨٩/٤٩٠، وراجع له أيضاً بديع القرآن: تحقيق د. حفني شرف. نهضة مصر ١٩٥٧: ٢٠٤.

كلّ ما تبّلع به المعنى قلب السامع فتمكّنه فى نفسه كتكمّنه فى نفسه مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنما جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطاً فى البلاغة؛ لأن الكلام إذا كانت عبارته ربّعة ومعرضه خلقاً، لم يسم بليفاً، وإن كان مفهوم المعنى مكتشف المغزى^(١).

فتمكين المعنى فى قلب المتلقى لا يكون بالإفهام وحده، وإنما يكون بجودة الصياغة الفنية، أو بتعبيره " بحسن المعرض وقبول الصورة؛ لأن الصياغة الفنية هى التى تحقق للغة الأدبية جمالياتها وفعاليتها وتميز بينها وبين اللغة العادية. يقول - متابعاً للجاحظ - : " ومن قال إن البلاغة إنما هى إفهام المعنى فقط، فقد جعل القصاحة واللكنة والخطأ والصواب والإغلاق والإبانه سواء، وأيضاً فلو كان الواضح السهل، والقريب السلس الحلو بليفاً، وما خالفه من الكلام المستعجب المستغلق والمتكلف التعتد أيضاً بليفاً، لكان كل ذلك محموداً وممدوحاً مقبولاً، لأن البلاغة اسم يمدح به الكلام، فلما رأينا أحدهما مستحسنًا، والآخر مستهجنًا، علمنا أن الذى يُستحسن هو البليغ، والذى يُستهجن ليس ببليغ^(٢).

ويعرض أبو هلال - كالجاحظ - لتفسير معنى الإفهام عند العتّابى، ويرى أنه يجب ألا يؤخذ المعنى على ظاهره، لأنه يلزم عن ذلك أن يكون الألفاظ والسوقى والأعجمى، والذى يستخدم الإيماءات والإشارات، وكذلك الحيوانات التى يمكن معرفة إراداتها بمتابعة حركاتها وأصواتها بلغاء، ولما كان الذوق السليم ينفى عن كل هؤلاء صفة البلاغة، فإن ما عناء العتّابى بالإفهام هو " أن من أفهمك حاجته بالالفاظ المستحسنة والعبارة النيرة فهو بليغ^(٣).

ومن هذا يتضح أن الإفهام - أو جانب الإفادة - لا يعد وحده غاية للتعبير الأدبى؛ إذ يجب أن يتكامل مع جانب الإمتاع، أو الصياغة الفنية لكى تتحقق هذه

(١) كتاب الصناعتين: ١٦، وانظر المصدر نفسه: ٧٦/٧٥.

(٢) كتاب الصناعتين: ١٦.

(٣) المصدر نفسه: ١٧.

الغاية، لأنه لو كان الإفهام وحده هو المقصود لخرج التعبير الأدبي في صورة تقريرية جافة تقترب من العلم، وتتفى كل أثر للصفة الأدبية عنها. وفي هذا ما يكفل نفور المتلقى وعدم التأثر بها وضياح مضمون ما يراد إفهامه. أما إذا صيغ هذا المضمون صياغة فنية حسنة جيدة، فإنه يتوفر له من الإمكانيات الجمالية والتأثيرية ما يشبع الحاجات النفسية للمتلقى، ويحقق له الإمتاع، فتقبل عليه النفوس، وتستوعبه الأذهان، ولا تنبذ عنه الطباع، ولا يرده الفهم الثاقب، ولا يمجس السمع المصيب، يقول أبو هلال: " فإذا كان الكلام قد جمع العذوية والجزالة والسهولة والرصانة مع السلاسة والنضاعة، واشتمل على الرونق والطلاوة، وسلم من حيف التأليف. ويعد عن سماعه التركيب، وورد على الفهم الثاقب، قبله ولم يرده، وعلى السمع المصيب استوعبه ولم يمجس، وأنفس تقبل اللطيف وتنبر عن الغليظ، وتقلق من الجاسي البشع، وجميع جوارح البدن وهواسه تسكن إلى ما يوافقه، وتنفر عما يضاده ويخالفه، والعين تألف الحسن، وتقذى بالقبيح، والأنف يرتاح للطيب، وينفر للمعتن، والشم يلتذ بالحلوى، ويمج المر، والسمع يتشوف للصواب الرائع، وينزوى عن الجهير الهائل، واليد تنعم باللين، وتتأذى بالخشن، والفهم يأنس من الكلام المعروف، ويسكن إلى المألوف، ويصفي إلى الصواب، ويهرب من المحال، وينقبض عن الوحش، ويتأخر عن الجافى الغليظ، ولا يقبل الكلام المضطرب إلا الفهم المضطرب، والروية الفاسدة^(١).

ويؤكد مرة أخرى أهمية الصياغة الفنية في توصيل مضمون العمل الأدبي، وإحداث التأثير المطلوب في نفس القارئ، فيقول: " ومن الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ، أن الخطب الرائعة والأشعار الرائقة ما عملت لإفهام المعاني فقط؛ لأن الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيد منها في الإفهام، وإنما يدل حسن الكلام لإحكام صناعته، ورونق ألفاظه، وجوده مطالعته، وحسن مقاطعه، وبديع مبادئه، وغريب مبادئه على فضل قائله، وفهم منشئه^(٢).

(١) كتاب الصنائع: ٦٣.

(٢) المصدر نفسه والصحيفة نفسها، وراجع فيه أيضاً من: ٢٠١، وانظر له أيضاً ديوان المعاني:

أما أبو إسحاق الحصري القيرواني ت ٤١٣هـ أو ٤٥٣هـ، فإن وجهة نظره عن تكامل جانبي الإفادة والإمتاع في وظيفة النثر الفني تبني على آراء عمرو بن عبيد^(١)، والجاحظ^(٢)، والرمانى^(٣)، ويبدو أنه كان أكثر تأثراً بالجاحظ، إذ يتخذ من أسلوبه الذي يراوح فيه بين الإفادة والإمتاع، وبين الجد والهزل، تنشيطاً للقارئ، ودفعاً لملاذته وسأله - منهاجاً ينتهج في كتابه زهر الآداب، يقول في مقدمة الكتاب " وقد أخذ (يقصد الكتاب) بطرفي التأليف، واشتمل على حاشيتي التصنيف، وقد يعز المعنى، فالحق الشكل بنظائره، وأعلق الأول بأخره، وتبقى منه بقية أفرقها في سائر، ليسلم من التطويل الممل، والتقصير المخل، وتظهر في التجميع إفادة الاجتماع، وفي التفريق إفادة الإمتاع، فيكمل منه ما يوفق القلوب والأصماع، إذ كان الخروج من جد إلى هزل، ومن حزن إلى سهل، أنفى للكل، وأبعد من الملل"^(٤).

وفي هذا ما يدل على أنه كان يرى - كالجاحظ - أن جانب الإمتاع لا يقل أهمية عن جانب الإفادة، بل إن وجوده أساسى في تحقيق الإفادة، ويتكاملهما معا لتحقيق الغاية المرجوة من الأدب.

ولا تختلف نظرة أبي حيان التوحيدي ت حوالى ٤١٤هـ عما وجدناه عند الجاحظ، ففي رده على من رأى أن كتابة الحساب أنفع وأفضل وأعلق بالملك، والسلطان إليها أحوج، وهو بها أعنى من كتابة البلاغة والإنشاء والتحرير -^(٥) يقرر أن كتابة الأموال أو صناعة الحساب - وإن كانت تهدف إلى جباية الأموال، أو بتعبير آخر إذا كانت غايتها الإفادة - تقتدر إلى الكتابة الإنشائية التي تخفف من جفاف لغتها ومن تقريريتها، بما تملكه من وسائل الصياغة الفنية، وفي هذا ما يمكنها من التأثير في

(١) انظر زهر الآداب: ١٠٢/١.

(٢) انظر المصدر نفسه: ٤٤/١-١٠٨/٢-٤٠٢/٤.

(٣) انظر المصدر نفسه: ١١٨/١-١٠٠/١.

(٤) زهر الآداب: ٢/١.

(٥) انظر الإمتاع والمؤانسة: ٩٦/١.

المخاطب بها، وتحقيق الغاية المنوطة بها. يقول: "قلت أيها الرجل، قولا هذا كان يسلم لو كان الإنشاء والتحرير والبلاغة بائنة من صناعة الحساب والتحصيل والاستدراك وعمل الجماعة، وعقد المؤامرة، فأما وهي متصلة بها، وداخله في جملتها، ومشتعلة عليها، وحأوية لها، فكيف يطرد حكمك، وتسلم دعواك؟ ألا تعلم أن أعمال الدواوين التي ينفرد أصحابها فيها بعمل الحساب فقيرة إلى إنشاء الكتب في فنون ما يصنفونه ويتعاطونها، بل لا سبيل لهم إلى العمل إلا بعد تقديم هذه الكتب التي مدارها على الإفهام البليغ، والبيان المكشوف والاحتجاج الواضح" ^(١)، فكانت الحساب - إذن - لا يمكنه " أن يجبي إلا بالكتب البليغة والحجج اللازمة واللطائف المستعملة" ^(٢).

ويلقى أبو حيان مزيداً من الضوء على تكامل كتابة الحساب وكتابة الإنشاء أو جانبي الإفادة والإمتاع، فيقول: "فلو ظن ظان بأن مدار الملك على الحساب، فهو صحيح، ولكن بعد بلاغة المنشئ؛ لأن السلطان يأمر، وينهى، ويلطف، ويخاطب، ويحتج، وينصف، ويوعد، ويعد، ويضمن، ويمنى، ويعلق الأمل، ويؤكد الرجاء، ويحسم المادة الضارة، ويذيق الرعية حلاوة العدل، ويجنبهم مرارة الجور، ثم يجبي" ^(٣)، وعلى ضوء هذه الحقيقة التي أوضحها أبو حيان فإنه ينتهي إلى "أن الفصاحة جامعة بين الأمرين، أعنى الحساب والبلاغة، والإنسان لا يأتى إلى صناعة فيشقها نصفين، ويشرف أحد النصفين على الآخر" ^(٤).

فالحساب والإنشاء، أو بتعبير آخر الإفادة والإمتاع - نصفان متكاملان، وغير متفاضلين، ولا منفصلين، ولا يمكن للناقد المنصف أن يعلى من شأن أحدهما على الآخر، أو أن يتصور أن الغاية من الكتابة تتحقق بأحدهما دون الآخر.

أما ابن الأثير، فإن موقفه من تكامل جانبي الإمتاع والإفادة لا يختلف عما

(١) الإمتاع والمؤانسة: ٩٧/١ - ٩٨.

(٢) المصدر نفسه: ٩٨/١.

(٣) المصدر نفسه: ١٠٠/١.

(٤) المصدر نفسه: ١٠٠/١.

وجنائه عند الجاحظ وأبى هلال وأبى حيان، فهو يدعو إلى العناية بالصياغة، لكي تبرز المعاني المقصودة في شكل فني يحقق حسن الإفهام، يقول: "وعليك بتقحيح الألفاظ وتصيئها، فإن الخطب الرائعة والأشعار البارة لم تعمل لإفهام المعاني فقط، لأنه لو قصد بها الإفهام فقط، لكان الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيد في الإفهام، وإنما عملت الخطب والأشعار لأجل الإتيان ببداة اللفظ، وإحكام صناعته، ولسنا نعنى بذلك أن يجعل المؤلف همته مقصورة على تجويد الألفاظ ويهمل المعاني المنوطة تحتها، وإنما المعنى به أن تكون المعاني المقصودة ذات ألفاظ حسنة رائعة" (١).

فهو هنا يعرض لفكرة الجاحظ عن حسن الإفهام، ويكاد يكرر نفس الكلمات التي عرضها بها أبو هلال، كما نجده يعرض لفكرة أبى حيان عن حاجة كتب الأموال والصاب إلى كتابة الإنشاء، فيذكر أن الكتب التي تدور حول الأحكام السلطانية من الإمامة والإمارة والقضاء والحسبة وغير ذلك، يجب أن تكون بأسلوب بلاغي يخفف من تقريرية المسائل الفقهية التي تتضمنها، ويؤثر في نفوس المتلقين بما يوفره من وسائل جمالية وتأثيرية، ويرى أنه لو لم يكن هذا الأسلوب ضروريا في كتابة الكتب السلطانية، لكنت كتب الفقه المحض هي البديلة عنها، ولفقدت الكتابة دورها السياسي والاجتماعي والعيني، يقول بعد أن يذكر ضرورة إلمام الكاتب بالمعارف الفقهية "ولسنا نعنى بهذا القول أن يكون الكتاب مقصوراً على فقه محض فقط؛ لأننا لو أردنا ذلك لما كنا نحتاج فيه إلى كتب كتاب بلاغي، بل كنا نقتصر على إرسال مصنف من مصنقات الفقه عوضاً عن الكتاب، وإنما قصدنا أن يكون الكتاب الذي يكتب في هذا المعنى مشتملاً على الترغيب والترهيب، والمسامحة في موضع، والمحاقة في موقع، مشحونا ذلك بالنكت الشرعية المبرزة في قوالب البلاغة والفصاحة" (٢).

ومن هذا يتضح أن ابن الأثير يتابع سابقيه في أهمية تكامل جانبي الإفادة والإمتاع، أو ضرورة العناية بالصياغة الفنية للتعبير الجيد عن المعاني المقصودة.

(١) الجامع الكبير: ٢١، وانظر المصدر نفسه: ٢٢.

(٢) الملل السائل: ٦٠/١.

وفى حقيقة الأمر، فإن هذه النظرة لا تختلف عند أغلب النقاد والبلاغيين، وإذا رجعنا إلى تعريفهم لمفهوم النثر الفني وحرصهم على أن تتوافر فيه العناصر الجمالية أو الصفة الشعرية، لتأكد ما نذهب إليه من عنايتهم بتكامل جانبي الإفادة والإمتاع، وإذا فقد اقتصرنا في هذا العرض على ما ذكرناه من النقاد حتى لا نكرر ما سبق الإشارة إليه في الفصل الأول.

أما الفلاسفة، فبرغم تأكيدهم لجانب النفع في الخطابة، فإنهم لم يهملوا جانب الإمتاع الكلية، إذ أن الإفادة عندهم تتضمن الإمتاع، أو بمعنى آخر، فإنهم يرون أنه لا يتوصل إلى الإفادة إلا إذا كان الأمر ممتعاً للمتلقي، وباعتنا على الإقبال عليه ليكون أتم قبولاً وتأثيراً.

وتتضح نظرة الفلاسفة إلى تكامل جانبي الإفادة والإمتاع، واحتواء أحدهما على الآخر، في أنهم يعدون اللذة من الخيرات العامة التي تشتاق إليها النفوس، ويرون أن اللذيذ يمكن أن يكون جميلاً أو نافعاً، وهو في هذه الحالة يحقق أكبر قدر من الخير، ومن هنا يربط ابن سينا بين اللذة وبين الذكاء وحسن القبول والحفظ والتعليم والخفة في العلوم والصنائع، وهذه أمور معرفية وعملية واتفاقية، مما يعنى أنها في حد ذاتها لذات، وفي الوقت نفسه خيرات نافعة. يقول: "واللذة من الخيرات العامة، لأنها مما تشتاق إليه الطبيعة الحيوانية، بل كل مشتاق إليه إما جميل، وإما لذيذ، وإما نافع، فإذا كانت اللذة تعد خيراً، فكيف ما كان من اللذيذ - مع أنه لذيذ - جميلاً أو نافعاً، وكذلك التمكن اللطيف، مثل الذكاء وحسن القبول، وكذلك الحفظ والتعليم والخفة في العلوم والصنائع، وقد تختار هذه لذواتها لا لغيرها، فهذه خيرات نافعة، معترف بها عند الجمهور، وأضدادها شرور" (١).

إن ارتباط اللذة - وهى انفعال جسماني (٢) - بالخير، وهو غاية أخلاقية ومعرفية تتحقق في صورة عملية - يشي بتكاملهما، واحتواء كل منهما على الآخر،

(١) الخطابة: ٧٢ وراجع تلخيص الخطابة لابن رشد: ٦٢ وقارن بالخطابة لأرسطو: ٢٨.

(٢) انظر الخطابة لابن سينا: ٩٩، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٨٩/ ٩١.

فجانب الإفادة يجب أن يكون لذيذاً حتى تتقبله النفوس، كما أن اللذة يجب أن تكون مفيدة ذات هدف وإسهام في تدعيم جانب الإفادة، ولذا يرى الفلاسفة أن ما كان من الخيرات معه لذة فهو أثر مما ليس معه لذة، وأن كل ما كان من الخيرات، أثبت فينا فهو أذ مما هو أقل ثباتاً، وأن جميع الأشياء التي تلائم هوانا ملاسة أكثر، فإن منفعتها لنا إنما يكون في رسوخها وثباتها (١).

ويربط الفلاسفة بين الفضائل - كفاية أخلاقية تبرز في صورة عملية - وبين الجميل واللذيق، فيذكرون أن الجميل يُختار لذاته من أجل أنه لذيق وخير، وأن الفضيلة نوع من الجميل لأنها تؤدي إلى الخير، ويعنى هذا أن الجميل والفضيلة لذيذان لأنهما يؤديان إلى الخير، أى إلى الإفادة. يقول ابن سينا: "فالجميل هو المختار لأجل نفسه، وهو المحمود للذيق لا لشيء آخر بل لأجل خيريته، فإنه جميل من هذه الجهة، والفضيلة نوع من الجميل، لأنها قوة أى ملكة حسنة التأتى لتحصيل ما هو خير أو يرى خيراً، وهى التى تفعل أو تحفظ الأمور الشريفة العظيمة من كل جهة" (٢).

ويتفق معه ابن رشد فى ذلك فيقول: "إن الجميل هو الذى يختار من أجل نفسه، وهو ممدوح وخير، ولذيق من جهة أنه خير، وإذا كان الجميل هو هذا، فَبَيَّنْ أن الفضيلة جميلة لا محالة، لأنها خير وهى ممدوحة، والفضيلة هى ملكة مقدرة لكل فعل هو خير من جهة ذلك التقدير، أو يظن به أنه خير، أعنى الحافظة لهذا التقدير والفاعلة له، ولذلك كانت موجودة لكل فعل يقصد به نحو غاية ما جليل القدر عظيم الشأن، فى حصول تلك الغاية عنه" (٣).

فالجمل أو الإمتاع يتضمن الإفادة، كما أن الإفادة تتضمن الإمتاع، ويؤكد الفلاسفة ذلك، فيذكر ابن سينا أن الفضيلة لذيدة، وأن الصنيع الجميل لذيق أيضاً، (٤)

(١) راجع الخطابة لابن سينا: ٧٩/٨٠.

(٢) الخطابة: ٨٤، وراجع الحكمة العروضية فى معانى كتاب ريحون: ٥٦.

(٣) تلخيص الخطابة لابن رشد: ٧٢، وقارن بالخطابة لأرسطو: ٢٨.

(٤) الخطابة: ١٠٠.

وأن الفعل الجميل، إذا فُعل لذيذ، والانفعال الجميل لذيق، وذلك لأن "الفعل الحسن إنما يلذ لأنه يشتاق فيه إلى أمرين، أحدهما الحسن، والآخر إظهار الاقتدار"^(١). فالفعل الحسن يتضمن غاية جمالية وغاية عملية تهدف إلى إفادة الآخرين بإظهار الاقتدار على فعل الأفعال الحسنة. ويوضح هذا ابن رشد، فيقول "وبالجملة فحسن الفعل وحسن الانفعال من الأمور للذيذة، وحسن الانفعال إنما يلتذ به لا لنفسه، بل لمكان التشوق إلى الكمال الحاصل، أو الذي يظن أنه يحصل عنه، وأما حسن الفعل فيلتذ به المرء لنفسه ولغيره، وهو الذي يقع به حسن الفعل"^(٢).

وتبدو أهمية هذا التوضيح إذا عملنا أن المقصود بالخطابة في نظر ابن رشد هو الفعل أو الانفعال^(٣)، والفعل والانفعال يندرجان تحت جانب الإفادة، لأن الفعل واقع متحقق ينمكس أثره على الآخرين، والانفعال شعور نفسي يهدف إلى تكميل صورة الفعل والارتقاء به. وفي هذا ما يؤكد أن الإفادة يجب أن تتضمن ما يحقق الإمتاع حتى يمكن أن نطلق عليها اسم الإفادة الحسنة.

ويرجع ابن رشد حرص الإنسان على أن تكون أفعاله وأقواله لذيدة - إلى حبه لنفسه، فحب الإنسان لذاته يدفعه إلى تجميل أفعاله، وإلى إثارة اقتناء الجميل، وإذا فإنه يريد أن يجمع لنفسه كل الفضائل التي تكون حافزاً على الفعل الجميل. يقول: "ومن أجل أن الإنسان يحب نفسه تكون حالاته لا محالة لذيدة عنده، أعنى أفعاله وأقواله، ولذلك يوجد أكثر الناس، وهم الجمهور، إنما يحبون الأفعال الجميلة، والكرامة، والبنين: لمحبة أنفسهم ... وسد الخلة لذيق من هذه الجهة لأنه فعل من أفعاله"^(٤).

ويتجلى الحرص على تكامل جانبي الإفادة والإمتاع في دعوة الفلاسفة إلى ضرورة توافر جانبي الإفهام والإلذاذ في كل الأدوات الفنية التي تستعين بها الخطابة.

(١) المصدر نفسه: ١٠٣.

(٢) تلخيص الخطابة: ٩٦.

(٣) المصدر نفسه: ١٤.

(٤) المصدر نفسه: ٩٧.

فالحرص على الإفهام تأكيد لمراعاة قدرات المتلقى فى التحصيل، وذلك لأن الخطابة تستهدف إلى جانب الغاية الأخلاقية غاية أخرى عملية، فإذا لم يفهم المتلقى ما يراء منه، فإن ذلك ينعكس بصورة تلقائية على صورة عمله. أما الحرص على الإلذاذ فتتميم للإفادة، وحث للمتلقى على قبول الأمر المراد منه، لما يجده من ميل ولذة فى نفسه تجاهه، وبهذا يمكنه الإحسان فى إبراز ذلك الأمر فى صورة عملية سلوكية.

ومن هنا يأتى اشتراط الفلاسفة لتوافر جانبى الإفهام والإلذاذ فى لغة الخطابة، يقول ابن سينا "واعلم أن العبارة المفهمة لذيدة بما يفهم، والإغراب مستكره لما لا يفهم"^(١).

فالذة ترتبط بدرجة الإفهام وتتوقف عليها، وهما معا موصلا إلى الإقناع الحسن، ولذا صارت الألفاظ الغريبة، مستكرهة وغير لذيدة؛ لأنها تحول دون الوقوف على معناها، ومن ثم لا يتوصل بها إلى الإمتاع الذى يتم الإفادة من الخطابة، ويزيد ابن رشد الأمر وضوحاً، فيذكر أن شأن الخطابة إنما هو أن تفعل الإقناع حسناً جيداً، وأن ذلك لا يتحقق إلا بالأقاويل الحسان المنجحة الفعل، التى يتوافر فيها الإفهام والإلذاذ، وتنأى عن الغرابة والابتذال، يقول: "إن مبدأ الأمر فى ذلك هو أن تكون الألفاظ المستعملة فيها جيدة الإفهام لذيدة عند كل أحد، والألفاظ فهى دالة على شىء، فما كان منها يفعل على الدلالة جودة الإفهام والإلذاذ، فهى التى تفعل جودة الإقناع، وليس يصلح لهذا الفعل الأسماء التى من اللغات الغريبة، لأنها مجهولة غير جيدة الإفهام، ولا تصلح أيضاً لذلك الأسماء المبتدلة المشهورة؛ لأنها، وإن كانت جيدة الإفهام، فإنها غير لذيدة"^(٢).

كما يشترط الفلاسفة تحقيق هذين الجانبين فى الصورة الفنية، ولذا يرون أنها يجب ألا تكون بعيدة الأطراف، لأن ذلك يعوق الإفهام، كما يجب ألا تكون متبذلة؛ لأن ذلك يحول دون الإلذاذ. يقول ابن رشد: "ليس كل إبدال يصلح لهذه الصناعة، وإنما

(١) الخطابة: ٢٢٨، وانظر المصدر نفسه: ٢٢٩/١٨٧.

(٢) تلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٩١، وانظر أيضاً: ٢٩٢، وقارن بالخطابة لأرسطو: ٢١٣.

الذى يصلح لها من التغييرات ما وجدت فيه هذه الزيادة، أعنى جودة الإقحام مع الإلتزام^(١).

كذلك يحرص الفلاسفة على توفير القيم الموسيقية للقول الخطيبى ليكون لذيق المسموع^(٢) : حتى يكون أتم قبولا وتحقيقا للفائدة.

ومما يؤيد اهتمام الفلاسفة بالصياغة الفنية، بحيث تكون معبرة عن المضمون ومؤثرة فى المتلقى، أنهم ذكروا أن القيم الجمالية التى تحقق الصفة الفنية أو الشعرية للكلام يمكن أن تتحقق فى النثر الفنى، يقول ابن سينا: "والأمور التى تجعل القول مخيلاً، منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه وهو الوزن، ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول، ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم، وكل واحد من المعجب بالمسموع أو المفهوم على وجهين: لأنه إما أن يكون من غير حيلة بل يكون نفس اللفظ فصيحاً من غير صنعة فيه، أو يكون نفس المعنى غريباً من غير صفة إلا غرابة المحاكاة، والتخييل الذى فيه، وإما أن يكون التعجب منه صادراً عن حيلة فى اللفظ أو المعنى، إما بحسب البساطة أو بحسب التركيب، والحيلة التركيبية فى اللفظ مثل التسجيع، ومشاكلة الوزن، والترصيع، والقلب، وأشياء قيلت فى "الخطابة"، وإما بمخالفة، والمشاكلة إما تامة، وإما ناقصة، وكذلك المخالفة، إما تامة، وإما ناقصة، وجميع ذلك إما بحسب اللفظ، وإما بحسب المعنى"^(٣). ثم يشرح هذه الأقسام ويذكر فيها الترصيع والطباق والمقابلة والجناس تاماً وناقصاً، والترادف والألفاظ المشتركة، والأضداد والمشاكلة، والتناسب والتقسيم والجمع والتفريق^(٤). ويذكر أنها من الصفات الشعرية^(٥)، مما يعنى أن الصفات الشعرية

(١) تلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٩٩، وانظر المصدر نفسه ٢٩٢، وراجع الخطابة لابن سينا: ١٧٧،

١٧٨، ٢٢٩، وقارن بالخطابة لأرسطو: ٢١٣.

(٢) انظر الخطابة لابن سينا: ١٩٩، ٢٢٢، ٢٢٨، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٤٩، ٢٨٤، ٢٨٨.

(٣) فن الشعر: ١٦٢، وراجع الحكمة العروضية فى معانى كتاب الشعر: ٢١.

(٤) انظر فن الشعر: ١٦٤ - ١٦٥، والحكمة العروضية فى معانى كتاب الشعر: ٢٢ - ٢٩.

(٥) انظر فن الشعر: ١٦٥، والحكمة العروضية فى معانى كتاب الشعر: ٢٩.

هي الخصائص الجمالية لمقومات العمل الأدبي.

فبعض هذه الصبغات يرجع إلى الوزن، وبعضها يرجع إلى اللفظ، وبعضها يرجع إلى المعنى، وبعضها يرجع إلى اللفظ والمعنى، فاللفظ يجب أن يكون بليفاً فصيحاً، أي ذا قيمة جمالية ذاتية، والمعنى يجب أن تتوافر فيه مقومات الجدة والطرافة، واللفظ والمعنى يجب أن ينسجما في التعبير حتى يحققا جودة العبارة عن المعاني المختلفة، ويبرزنا فاعلية الصور الفنية، كما أن من هذه الصبغات ما يخص القيم الموسيقية للأسلوب، وتتمثل هذه القيم في السجع والترصيع والجناس والطباق والقلب والمشكلة والتناسب والجمع والتفريق، ونلاحظ أن هذه القيم ترجع إلى ما نطلق عليه اسم الألوان البديعية، مما يدل على أن ابن سينا لا يعد هذه الألوان من قبيل التزيين والتحسين، وإنما يفسح لها مكاناً بارزاً بوصفها مقوماً من مقومات العمل الأدبي، يستطيع أن يسهم بتأثيراته الجمالية في إثرائه، وتحقيق المهمة التي يسعى إليها.

وبرغم ما قد يبدو في حديث ابن سينا من فصل بين مقومات العمل الأدبي، إلا أننا إذا نظرنا إلى الإطار العام الذي يحكم نظريته النقدية، فإننا نجد أن هذا الفصل من أجل النص على القيم الذاتية التي يجب أن تتوافر في هذه المقومات، شريطة أن تتكامل لتتصهر في إطار الكل.

ومع أن ابن سينا يذكر هذه القيم الجمالية، أو الصبغات الشعرية، في كتابين خاصين بالشعر، إلا أنه لا يقصرها على الشعر وحده.

فلقد ذكر في النص السابق أن هذه الأمور تجعل القول مخيلاً بون تحديده بالشعر أو النثر، ثم ذكر في كتابه الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر أن هذه الأمور تجعل القول الشعري مخيلاً، وإذا لاحظنا أنه في النص السابق يحيل إلى كتاب الخطابة للتعرف على بعض هذه الصبغات، وإذا علمنا أن القول الشعري يمكن أن يكون قولاً نثرياً مخيلاً^(١)، فإنه يمكن القول بأن الأمور التي تجعل القول مخيلاً، أو

(١) انظر فن الشعر لابن سينا: ١٦٨، ومما تجدر الإشارة إليه أن الفارابي قد سبق إلى ذكر القول الشعري، وهو عنده القول النثري المخيل، والفرق بينه وبين الشعر هو الوزن فقط، راجع جوامع الشعر للفارابي: ١٧٢ - ١٧٣.

الصفات الشعرية، تخص كلا من الشعر والنثر معا.

ويتفق ابن رشد مع ابن سينا في أن الصفة الشعرية، وما يتبعها من ضرورة وجود الأمور التي تجعل القول مخيلاً، - توجد في الشعر وفي النثر الفني، فيقول: والقول إنما يكون مختلفاً، أى مغيراً عن القول الحقيقي من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة في الموازنة والمقدار، وبالأسماء الغريبة، ويغير ذلك من أنواع التغيير، وقد يستدل على أن القول الشعري هو المغير، أنه إذا غير القول الحقيقي سمى شعراً أو قولاً شعرياً، ووجد له فعل الشعر^(١).

فالشعرية عند ابن رشد تتحقق في العناية باختيار الألفاظ، ويذكر منها الأسماء الغريبة، وهى الأسماء التي تتميز بجدة إيعاءاتها، لأنها غير مبتذلة، كما تتحقق في الصور الفنية أو - كما يقول - التغييرات، وتشمل الاستعارة والتشبيه وكل أنواع المجاز، وكل ما يخرج القول غير مخرج العادة مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان، والتقديم والتأخير، وتغيير القول من السلب إلى الإيجاب، ومن الإيجاب إلى السلب، وجمع الأضداد^(٢)، كما تتحقق في توافر القيم الموسيقية وتشمل الموازنات والمتناسبات، والموافقة في المقدار كالطباق والمجانسة^(٣).

ومن هنا فإنه إذا تحققت الصفة الشعرية في القول النثري أخرجته من دائرة النثر الجاف إلى دائرة القول الشعري، ويصبح له من التأثير والفعل ما للشعر من فعل وتأثير، ومن ثم تصبح الشعرية بتأثيراتها الجمالية غير خاصة بالشعر، وإنما توجد في النثر الفني أيضاً.

ويحرص ابن رشد على تأكيد وجود هذه الصفة في النثر الفني، وإذا يدعو إلى ضرورة تنوع الأمور التي تحدث تخيلاً في القول حتى يمكن الاستفادة بأكبر قدر ممكن

(١) تلخيص الشعر لابن رشد: ١٤٩.

(٢) انظر: المصدر نفسه: ١٤٢، ١٥١، ١٥٢ وراجع تلخيص الخطابة: ٢٠١.

(٣) راجع تلخيص الشعر لابن رشد: ١٤٥، ١٤٧.

من طاقاتها الفنية، ومن هنا فإنه يرى أنه يجب على الخطيب ألا يستعمل الألفاظ المستعارة فقط، أو الغريبة فقط، أو المشهورة فقط، وإنما عليه أن يخلط بينها ليكون القول أشد تخيلاً وتأثيراً، وليكون الأسلوب أكثر جدة وطرافة، يقول: "وليس ينبغي للخطيب أن يجعل أقاويله كلها بألفاظ من جنس واحد حتى تكون كلها بألفاظ مستعارة أو غريبة أو مشهورة، بل ينبغي أن يخلط ذلك، فإن بذلك يكون القول أشد تخيلاً، لأنه إذا أتى بها من جنس واحد، ولم يكن فيها شيء غريب، لم يفد ذلك غرابة ولا تعجباً تحرك النفس، وإنما يظهر فضل القول المخيل على القول المشهور إذا قرن به، وكذلك القول الغريب، فإذا أتى بها كلها من جنس واحد أشبهت المألوف، ولم تكن هناك غرابة تحرك النفس" (١).

إن الحرص على وجود الصيغات الشعرية في الخطابة يعد في واقع الأمر حرصاً على إبراز المضمون أو جانب الإفادة في شكل فني مؤثر، كما يعد في الوقت نفسه دعوة إلى تكامل جانبي الإفادة والإمتاع، وبهذا تتفق نظرة الفلاسفة إلى أهمية تكامل هذين الجانبين مع نظرة النقاد والبلاغيين.

(١) تلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٨١، وراجع الخطابة لابن سينا: ٢٢١، وقارن بالخطابة لأرسطو:

الفصل الثالث

اللغة وبعض الظواهر الأسلوبية

الفصل الثالث

اللغة وبهجن الظواهر الأسلوبية

يعد العمل الأدبي عملاً لغوياً في المقام الأول؛ وذلك لأن الأديب لا يستطيع التعبير عما بداخله ، وتوصيله الى المتلقى إلا من خلال إجادة استخدام اللغة وتقدير الطاقات التعبيرية الكامنة فيها ، فاللغة هي موسيقاه ، وهي ألوانه ، وهي فكره ، وهي المادة الخام التي سوى منه كائناً ذا ملامح وسمات ، كائناً ذا نبض وحركة وحياة ، كائناً خلقه الشاعر أو القصاص أو المسرحي من ذاته ، كائناً ذا صوت يحمل صورة ، كما يحمل الحجر صورة نابضة لمثال بارع ، كذلك اللغة في يد الشاعر أو الكاتب قادرة على أن تحمل صورة نابضة حية ^(١).

ولقد اتضح من خلال حديثنا عن مفهوم النثر الفني أن النقاد والبلاغيين قد رأوا أن القيم تتوافر فيه كما تتوافر في الشعر ، ويأتى في مقدمة هذه القيم إشاراتهم إلى نشابه الصفات الجمالية للغة - ألقاظاً وتراكيب - في الشعر والنثر .

كما بدا من خلال حديث الفلاسفة عن مفهوم الخطابة ، أنها ذات صفات خاصة تبعدنا عن دائرة المنطق الصارم ، وأنها تستعين بعدد من الوسائل الداخلية والخارجية لخطابة الجانب الانفعالي في المتلقى ، مما يؤكد أن لغتها تقترب من لغة الشعر .

ويبدو من خلال حديثنا عن وظيفة النثر الفني ، أن النقاد والبلاغيين والفلاسفة قد رأوا أن المهام الاجتماعية والسياسية والثقافية والوجدانية التي يعبر عنها النثر لا بد أن تبرز في شكل فنى مؤثر ، ولذا فقد عنوا بجوانب الصياغة الفنية ليتحقق التكامل بين جانب الإفادة وجانب الإمتاع ، ومما لا شك فيه أن الصياغة الفنية هي في حقيقتها صياغة للعلاقات اللغوية ، مما يعنى أن اللغة هي المادة الأولية لها . يقول القلقشندي :

(١) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث : د. محمد زكى العشماوي، ط/٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالأسكندرية ١٩٧٨ : ٣١ - ٣٢ ، وراجع أيضاً نظرية الأدب: أوستن وارين ، ووينيه ويليك ٢١.

” لا مزية في أن اللغة هي أس مال الكاتب ، ورأس كلامه ، وكثر إنفاقه ، من حيث إن الألفاظ قوالب للمعاني التي يقع التصرف فيها بالكاتب ” (١).

وبناء على ما تقدم يتضح أن مفهوم النثر الفني ووظيفته يفرضان الأدوات الفنية التي تحققهما ، وتأتي اللغة في مقدمة هذه الأدوات ، وتشق إشارات النقد والبلاغيين إلى أهمية الصياغة الفنية – بأن اللغة في النثر الفني – كما هي في الشعر – ذات قيمة ذاتية تبعث على الإمتاع النفسى ، في الوقت الذي تعبر فيه عن جانب الإفادة ، وأن اللغة فيه معبر وموصل ومؤثر (٢) ، وكما يقول بعض الباحثين ” فاللغة في الأدب ليست خادمة للفكر والإحساس فحسب ، بل هي إلى جانب هذه الوظيفة الأساسية غاية في ذاتها ، والكاتب أو الشاعر الماهر هو من قطن إلى هذه الحقيقة ، ويكون من حسن الفوق وسلامة الحس بحيث يقيم النسب الدقيقة بين اللغة كوسيلة واللغة كغاية في الأدب ، فلا يسرف في اعتبارها وسيلة لأنه يحرم نفسه من عناصر هامة في التأثير ، عناصر التصوير ، وعناصر الموسيقى، وكذلك يحذر من أن ينظر إليها كغاية ، فيأتي أدبه أو شعره ، وقد غلبت عليه اللفظية ، وخلا من كل مادة إنسانية فكرا أو إحساسا(٣).

ويتفق الفلاسفة المسلمون مع النقد والبلاغيين في هذا الأمر ، فيذكرون أن اللغة في الشعر والنثر الفني قيمة ذاتية ، لا يتحقق التأثير في المتلقى بدون وجودها ، وأن هذه القيمة لا تتوفر في بقية الصنائع القياسية ، ومن هنا يقارنون بين لغة الأدب (شعرا ونثرا) وبين لغة العلم ، ويرون أن الاهتمام بتحسين الألفاظ خاص بالشعر والنثر الفني ، أما العلوم فإنها لا تهتم بذلك لأنه ليس من طبيعتها تزيين الألفاظ

(١) صبح الأعشى : ١ / ١٥٠

(٢) انظر دور الكلمة في اللغة : ستيفن أولمان ، ترجمة د. كمال بشر : ٢٠ ، ٢١ .

(٣) النقد المنهجي عند العرب: د. محمد مندور : ١٢٣ ، وراجع أيضا دور الكلمة في اللغة : ٩٢ ،

ومصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجنى : د. منصور عبد الرحمن : ١١٤ ،

ومقالات نقدية : د. محمود الريبعى : ٦٢ .

وتحسينها ، وذلك لأنها تحث الجانب الشخصي والاتفعالي من اهتماماتها ، فالحقيقة العلمية لا تختلف باختلاف طرق التعبير عنها ، وذلك عكس الحقيقة الفنية ، فالمعنى فى العلوم ثابت لانعدام الجانب الشخصى ويقينية الموضوع ، والمعنى فى الأدب متغير ، للاهتمام بالجانب الشخصى ، واختلاف الرؤى التى ينظر إليه من خلالها ، وكما يقول هيربرت ريد : " إن ما نتوقعه حقا فى العمل الفنى هو عنصر شخصى معين ، إذ أننا نتوقع من الفنان أن يتمتع ، إن لم يكن بعقل متميز فبحساسية متميزة على الأقل ، إننا نتوقع منه أن يكشف لنا عن شئ أصيل، هذا العنصر الشخصى هو النظرة الموحدة والخاصة إلى العالم " (١). ولا شك أن هذا يتطلب من لغة الأدب ، أن تكون أكثر ثراء وإشباعا لعاطفة المتلقى ، بينما تكون لغة العلم أكثر تحديدا وبقية ؛ لأنها تخاطب العقل وحده ، ومن ثم فإنه لا يلزمها إلا أن تكون مفهومة ومحددة وواضحة ومطابقة للمعنى دون زيادة أو نقصان ، ومن هنا يُعد الاشتغال بتحسين الألفاظ فى العلوم أمرا يسم صاحبه بالتزوير والغش والخداع ، يقول ابن سينا : " وأعلم أن الاشتغال بتحسين الألفاظ فى صناعة الخطابة والشعر أمر عظيم الجدى ، وأما التعليم فإن اعتبار الألفاظ فيها أمر يسير ، ويكفى أن تكون مفهومة غير مشتركة ، ولا مستعارة ، وأن تطابق بها المعانى ، ولا يختلف التصديق فى التعليم بأى عبارة كانت إذا عبرت عن المعنى ، وأما الإقناع فى الخطابة والتخيل فى الشعر فيختلف فى المعنى الواحد بعينه بحسب الألفاظ التى تكسوه . . . ولذلك فإن المشتغلين بالحقائق المتمكنين من المعرفة ، المتحلين بالصدق لا يتعاطون طريقة تزيين الألفاظ ، فلا المهندس ، ولا معلم

(١) معنى الفن ترجمة سامى خشبة ، العراق ، ط ٢/١٩٨٦ : ٥٠. وراجع المرجع نفسه ٦٠ ، وراجع عن الفرق بين لغة الأدب ولغة العلم : نظرية الأدب أوستن وأرين ، رينيه ويلييك : ٢٢ . العلم والشعر ، ريتشاردن ، ترجمة مصطفى بدوى مكتبة الانجلو المصرية د.ت : ٢٩٠/٣٠/٣٢ . والفنون والإنسان : إروين إدمان : ٥٨/٦٩/٨٢ ، والفن خبرة : جون ديوي : ١١٤/١١٥/١٤٦/٢٢٦ . ومبادي النقد الأدبى ريتشاردن ، ترجمة د. مصطفى بدوى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة النشر : ١٩٦١ : ٣٢٩ . ٢٤ . ومقال : " اللغة والأدب " ، إدوار سابير ، ترجمة سميد الغامنى ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العراق ، السنة الثامنة ، العدد الأول ١٩٨٨ ص ١٧ . النقد الفنى : جيريم سترايترت : ٤٥٩ وما بعدها . ومعايير الحكم الجمالى : د. منصور عبد الرحمن : ٢٠٣ .

آخر يعنيه الاشتغال بالألفاظ وتحسينها، إلا أن يكون ناقصاً أو مزوراً، أو مضطراً إلى أن يروج المعنى باللفظ^(١). ويتفق ابن رشد مع ما ذهب إليه ابن سينا، فيذكر أن لغة العلم (البرهان) يجب أن تكون أتم إبانة عن المعانى ، وأجود تفهيماً ، وألا تكون غامضة أو مشتركة؛ لأن توافر هذه الصفات معين على تحقيق التصديق البرهانى القائم على اليقين الصادق، والاعتقاد الثابت ، كما يذكر أن العناية بتحسين الألفاظ يتناسب تناسباً عكسياً مع درجة الصرامة المنطقية، ومن ثم فأقل الصنائع المنطقية حاجة إلى تحسين الألفاظ هو البرهان، يليه الجدل ثم السفسطة، ثم الخطابة، ثم الشعر ، ويعنى هذا أن عناية الخطابة والشعر بالألفاظ ترجع إلى بعدهما عن دائرة المنطق الصارم الذى يخاطب العقل وحده ، بينما يعتمد الشعر والخطابة على الجانب العاطفى بدرجة أكبر من الجانب العقلى . يقول ابن رشد: "إن القول فى أحوال الألفاظ التى تكون بها أتم إبانة عن المعانى، وأجود تفهيماً لها هو ضرورى فى المخاطبة البرهانية... وذلك أن جهة استعمالها فى المخاطبة البرهانية إنما هو لأن يكون بذلك حصول البرهان أيسر وأسهل ، وأوضح ، مثل ما يقال إنه ينبغى أن تكون الألفاظ المستعملة فيه متواطئة غير مشتركة مشهورة عند الجميع ، أو عند أهل تلك الصناعة التى يستعمل فيها ذلك البرهان ، وإن كانت غير مشتركة أن يقسم جميع المعانى التى يقال عليها ذلك الاسم المشترك، ويبرهن على كل معنى من تلك المعانى على حدة، لأن للألفاظ فى ذلك معونة فى زيادة التصديق الحاصل عن البرهان وقوته كالحال فى الصنائع الأخر فإنها يلغى لها معونة فى إيقاع التصديق المستعمل فيها وإن كانت فى ذلك تختلف ، فأقلها حاجة فى ذلك صناعة الجدل، ثم من بعدها السفسطة ، ثم من بعدها الخطابة، ثم من بعدها صناعة الشعر، فهاتان الصناعتان أكثر حاجة إلى ذلك"^(٢).

وإذا كانت الخطابة والشعر أكثر الصنائع القياسية حاجة إلى تحسين الألفاظ

(١) الخطابة : ١٩٩-٢٠٠، وراجع مقدمة شرح نهج البلاغة لكمال الدين ميثم البحراني: ١٨٥.

(٢) تلخيص الخطابة: ٢٥٢-٢٥٣

وتزيينها، فإن هذا يؤكد القيمة الذاتية للألفاظ فيهما ، ولا شك أن هذه القيمة بما تتضمنه من صفات متميزة للألفاظ والأصوات، مفردة ومركبة - تجعل الألفاظ في هاتين الصناعتين أتم وأعظم نفعا^(١)، كما أن هذه القيمة تعطى أمرا زائدا على مفاهيم اللفظ ، فالمعنى في الشعر والخطابة فضفاض واسع ، يتخطى السطح الخارجى للألفاظ، وينبع من تفاعلات البنية العميقة، ويتسع لكثير من التؤيلات، وذلك عكس الأمر في العلوم، التي تنسم بالتحديد والدقة والالتزام بنص الكلمات ، وعدم تعدد التؤيلات والتفسير ، فالحقيقة العلمية ثابتة لا تتعدد بتعدد انفعالات الأفراد. يقول ابن رشد : " وإنما صارت الألفاظ والأصوات تفعل في هاتين الصناعتين هذا الفعل من أجل أنها تخيل في المعنى رفعة أو خسة ، وبالجمل: أمرا زائدا على مفهوم اللفظ ، مثل غرابة اللفظ ، فإنها تخيل غرابة المعنى ، وكذلك فخامته تخيل فخامة المعنى، والنغم كذلك يفيد فيه هذا المعنى ، ويين أن هذا مقصود بالطبع للمتكلم على طريق هاتين الصناعتين ، وليس يقصد ذلك أحد عندما يتكلم على طريق الهندسة ولا على طريق العدد^(٢) .

ولقد نظر النقاد والبلاغيون و الفلاسفة إلى لغة النثر الفني من خلال مستويين متكاملين هما مستوى الألفاظ ، ومستوى التراكيب .
وبالنسبة للمستوى الأول : فقد نوه النقاد والبلاغيون بأهمية تخير الألفاظ لتكون معبرة عن المعنى المراد منها ، ولتكون في الوقت نفسه ذات صفات جمالية تحقق الإمتاع للمتلقى ، وأطلقوا على هذه الألفاظ اسم " الألفاظ الكتابية " ، وهي كما يصفها القلقشندي: "ألفاظ انتخبها الكتاب وانتقوها من اللغة استحصانا لها ، وتمييزا لها في الطلاقة والرشاقة على غيرها^(٣) .

(١) المصدر السابق: ٢٥٢

(٢) تلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٥٢، وراجع أيضا منهاج البلاغة: ١١٨/١٢٠، المنزج البديع في تجنيس أساليب البديع للسجلماسي، تحقيق علل الغازي، مكتبة المعارف - الرباط، ط: ١٩٨٠/٣٢٧: ٣٢٨، وراجع أيضا مفهوم الشعر، د. جابر عصفور: ٢١٤-٢١٦، ونظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ١٩٣-١٩٤ .
(٣) صبح الاعشي: ١/١٦٢ .

ويعد الجاحظ من أوائل من أشار إلى هذه الألفاظ ، إذ يقول : " أما أنا فلم أر قط أمثل طريقة في البلاغة من الكتاب ؛ فإنهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوقفا وحشيا ، ولا ساقطا سوقيا " (١) ، ويقول في موضع آخر : " ثم خذه بتعريف حجج الكتاب وتخلصهم باللفظ السهل القريب المتخذ إلى المعنى الغامض " (٢) .

كما يُعد عبد الرحمن بن عيسى الهمداني ت ٢٢٠ هـ ، من أوائل من جمع كتابا لهذه الألفاظ ، ولقد كان دافعه إلى هذا ، أنه وجد أن الغريب والعامي المبتذل يشيعان في لغة الخطابة والكتابة عند المتأخرين ، يقول : " ووجدت من المتأخرين في الآله قوما أخطأهم الاتساع في الكلام ، فهم متعلقون في مخاطباتهم وكتبهم باللفظة الغريبة ، والعرف الشاذ ، ليميزوا بذلك من العامة ، ويرتفعوا عند الأغبياء عن طبقة الحشو ، والخرس والبكم أحسن من النطق في هذا المذهب الذي تذهب إليه هذه الطائفة في الخطاب ، وألفت آخرين قد توجهوا بعض التوجه وعلموا عن هذه الطبقة ، غير أنهم يمزجون ألفاظا يسيرة قد حفظوها من ألفاظ كتاب الرسائل بألفاظ كثيرة سخيفة من ألفاظ العامة استعانة بها ، وضرورة إليها لخفة بضاعتهم ، ولا يستطيعون تغيير معنى بغير لفظه ، لضيق وسعهم ، فالتكلف والاختلال ظاهر في كتبهم ومحاوراتهم ، إذ كانوا يؤلفون بين الدرة والبصرة في نظامهم " (٣) .

ففي هذا النص ينتقد عبد الرحمن بن عيسى الهمداني الحال التي آلت إليها لغة الخطابة والكتابة ، ويرى أن الذين يستعملون الغريب الشاذ مخطئون ، كما أن الذين يستعملون العامي والسخيف المبتذل مخطئون أيضا ، ومن ثم فإن صنيع هؤلاء وأولئك يدل على قصور في فهم طبيعة اللغة ووظيفتها ، ونتيجة لهذا فإن من الطبيعي أن يظهر التكلف والاختلال في أساليب كتبهم ومخاطباتهم ، وبناء على ذلك يرى أن

(١) البيان والتبيين: ١/١٢٧ ، وانظر الرسالة الغراء: ٢٥ ، والعقد الفريد: ٤/١٧٩ ، وصناعة الكتاب لأبي

جعفر النحاس: تحقيق د. بدر أحمد ضيف، دار العلوم العربية للطباعة والنشر - بيروت ،

١٩٩٠: ١٦٦ ، ومواد البيان ٧٣ .

(٢) رسائل الجاحظ (كتاب المعلمين) : ٣/٢٩ .

(٣) الألفاظ الكتابية: ٤/٥٠ .

طريقة الكتاب هي الطريقة المعنى التي تتفق مع طبيعة اللغة ، وإمكاناتها الفنية ، وفي الوقت نفسه تحقق وظيفة اللغة التعبيرية والجمالية ، وإذا جمع في هذا الكتاب الألفاظ الكتابية التي تتميز بالبعد عن الغرابة والتعقيد والعمامة والابتذال ، والاشتباه والالتباس ، كما تتميز بأنها قادرة على إحداث التصوير الفني ، والجرس الموسيقى ، والتعبير عن المعنى الواحد بألفاظ مختلفة ، يقول : " فجمعت في كتابي هذا لجميع الطبقات أجناسا من ألفاظ كتاب الرسائل والنوادر البعيدة عن الاشتباه والالتباس ، السليمة من التعقيد ، المحمولة على الاستعارة والتلويح على مذاهب الكتاب وأهل الخطابة نون مذاهب المتشدين والمتفاسحين من المتأدبين والمؤدبين المتكلمين ، البعيدة المرام على قربها من الألفاظ ، في كل فن من فنون المخاطبات... فليست لفظة منها إلا وهي تنوب عن أختها في موضوعها من المكاتب أو تقوم مقامها في المحاور ، إما بمشاكلة أو بمجانسة أو بمجاورة " (١).

كما ألف قدامة بن جعفر ت ٣٣٧ هـ . كتابا ضم فيه طائفة من الألفاظ الكتابية أسماه " جواهر الألفاظ " ، وفي مقدمته يأخذ على عبد الرحمن بن عيسى الهمذاني ، أنه لم يهتم باتفاق المباني والأوزان للألفاظ المترادفة المعاني ، ومن ثم فقد رأى أن يعطى هذا الجانب حقه في كتابه ، ليعزز أهمية الموسيقى في إحداث الإمتاع للمتلقى بجانب الخصائص السابقة ، وكان قدامة بهذا الصنيع يجمع للألفاظ الكتابية كل القيم الجمالية والفنية المؤثرة يقول : " هذا كتاب يشتمل على ألفاظ مختلفة تدل على معان متفقة مؤتلفة ، وأبواب موضونة ، بحروف مسجعة مكنونة ، متقاربة الأوزان والمباني متناسبة الوجوه والمعاني ، توافق أبصار الناظرين ، وتروق بصائر المتوسمين ، وتتسع بها مذاهب الخطاب وينفسح معها بلاغة الكتاب ، لأن مؤلف الكلام البليغ الفصيح ، واللفظ المسجع الصحيح ، كتاظم الجوهر المرصع ، ومركب العقد الموشح ، يعد أكثر أصنافه ليسهل عليه اتفاق وصفه وانتلافه ، وقد ألف الألفاظ غير كتاب ، فقليل : أصلح الفاسد ، وضم النشر ، وسد الثلم ، وأسأ ألكم ، فوزن أصلح الفاسد ، مخالف لضم النشر ، وكذلك سد ، وأسأ ، ولو قيل أصلح الفاسد ، وألف الشارد ، وسدد العائد ، وأصلح

(١) جواهر الألفاظ : ٣٠٢

ما فسد، وقوم الأبد، أو قيل صلح فاسده ورجع شارده، لكان في استقامة الوزن، واتساق السجع عوض من تباين اللفظ، وتتأني المعنى والسجع^(١).

ومن الواضح الجلي أن اختصاص طائفة معينة من الألفاظ بصفة الكتابية، لا يعني أن هناك ألفاظا كتابية وأخرى شعرية^(٢)، وإنما يعني أن الكتاب والخطباء قد وضعوا أيديهم على الإمكانات الجمالية والتعبيرية للغة، وأنهم استخدموها في نثرهم الفني، وأن الألفاظ الكتابية - وصف للغة المثالية التي يجب أن يتسم بها النثر الفني، بل الأدب كله، ومما يؤكد هذا أن الجاحظ وعبد الرحمن الهمداني وقدامة بن جعفر - يشيرون إلى حاجة الشعراء إلى هذه الألفاظ كالكتاب والخطباء.

فالجاحظ يرى أن الكتاب والشعراء أبصر بجوهر الشعر ولغته أكثر من النحويين والرواة، يقول: "ولم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب، ولم أر غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب، أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، ولم أر

(١) ذكر ابن رشيقي أن هناك ألفاظا للشعراء، وأخرى للكتاب، يقول: "والشعراء ألفاظ معروفة وامثلة مألوفة لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها، كما أن الكتاب اصطلاحوا على ألفاظ بعينها سموها الكتابية، لا يتجاوزونها إلى سواها، إلا أن يريد شاعر أن يتظرف باستعمال لفظ أعجمي فيستعمله في الندوة، وعلى سبيل الخطرة، كما فعل الأعشى قديما، وأبو نواس حديثا فلا بأس بذلك": (انظر العمدة ١/١٢٨). ونحن لا نوافق ابن رشيقي على ماذهب إليه، فاللغة لا تصنف في موائر شعرية وأخرى نثرية وثالثة لا شعرية ولا نثرية، لأن ذلك يقضى على حيويتها وتطورها، ويمحق حرية الإبداع وانطلاقاته، وإذا كان لكل من الشعراء والكتاب ألفاظ معروفة لا يستعملون غيرها ولا يتجاوزونها، فإن هذه الألفاظ تفقد الصفة الفنية بمرور الوقت، وتصبح الألفاظ اصطلاحية تقريرية "كليشيهات" تخلو من الإبداع والتأثير، ولقد كنا نود من ابن رشيقي أن يذكر لنا أمثلة لهذين النوعين من الألفاظ حتى نقف على حقيقة مراده، ولو أنه استجلى حقيقة الألفاظ الكتابية لوجدناها تتلقى مع القيم الجمالية للألفاظ الشعرية، ومن ثم فإن الألفاظ تنقسم قسمين هما اللغة الفنية، ويدخل تحتها لغة الأدب (شعرا ونثرا)، وهذا القسم هو الذي يتركز بالقيم الجمالية المؤثرة، القسم الثاني هو اللغة غير الفنية، وهي التي تخلو من أية قيمة جمالية، وهي التي بلغها العلوم، ولعل في عدم تفريق النقد بين شروط الفصاحة في الشعر والنثر ما يدهش ما ذهب إليه ابن رشيقي.

(٢) البيان والتبيين: ٤/٢٤.

غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل ، ورأيت عامتهم - فقد طالت مشاهدتي لهم - لا يقفون إلا على الألفاظ المتخيرة ، والمعاني المنتخبة ، وعلى الألفاظ العذبة ، والمخارج السهلة ، والديباجة الكريمة ، وعلى الطبع المتمكن ، وعلى السبك الجيد ، وعلى كل كلام له رونق ، وعلى المعاني التي إذا صارت في الصنوبر عمرتها ، وأصلحتها من الفساد القديم ، وفتحت للسان باب البلاغة ، ودلت الأتلام على مدافن الألفاظ ، وأشارت إلى حسان المعاني ورأيت البصر بهذا الجوهر من الكلام في رواة الكتاب أعم ، وعلى ألسنة الشعراء أظهر^(١).

فإذا كانت الألفاظ المتخيرة العذبة والسهلة المخارج ، والدالة على المعاني المنتخبة ، والصنعة السبك ، والمحقة للكلام الرونق والبهاء - هي ما يمثل جوهر لغة الشعر ، وهي في الوقت نفسه ما وجدناه من صفات الألفاظ الكتابية ، فإنه يمكن القول إنه ليس هناك دائرتان إحداهما للألفاظ الكتابية ، والأخرى للألفاظ الشعرية وإنما هي دائرة واحدة لها مسميان مختلفان ، وصفات واحدة ، فجوهر الأدب شعرا ونثرا واحد ، والقيم الجمالية التي تدخلهما إلى دائرة الفن واحدة^(٢).

ويرى عبد الرحمن بن عيسى الهمذاني ، أن الشاعر والكاتب والخطيب محتاجون إلى الألفاظ الكتابية لتكون لهم عوناً في إبداعهم خاصة في الإفادة من معاني السابقين ، يقول : " ولا غنى بالكاتب البليغ ، ولا الشاعر المفلح ولا الخطيب المصقع عن الاقتداء بالأولين ، والاقتباس من المتقدمين ، واحتذاء مثال السابقين فيما اخترعوه من معانيهم ، وسلوكهم من طرقهم ، كأن الأول لم يترك للأخر شيئاً ، فمن أخذ منهم معنى بلفظه فقد سرقه ، ومن أخذ به بعض لفظه فقد سلكه ، ومن أخذه عارياً وكساه من عنده لفظاً فهو أحق به ممن أخذه منه ، والمقل من الألفاظ يعجز عن تغيير معني عن صورته ونقله عن حليته ، ومن كان كذلك لم تكمل آتته ، ولم تجتمع أداته ، وكان النقص لازماً له^(٣) .

(١) ما تجدر الإشارة إليه أن الدراسات النقدية الحديثة تستخدم مصطلح اللغة الشعرية بمعنى

اللغة الأدبية عامة انظر Freeman,D.C. Linguistics and Literary style.

:P.6.NEW York1970

(٢) جواهر الألفاظ : ٨ - ٩

وينكر قدامة بن جعفر عدداً من القيم الجمالية والفنية التي تهتم بإبراز العناصر الموسيقية والتصويرية ، ويضعها تحت مسمى " أحسن البلاغة " ^(١) ويرى أنه " لا يستقنى عن معرفتها شاعر ولا خطيب " ^(٢).

وهذه القيم هي : " الترصيح والسجع ، واتساق البناء ، واعتدال الوزن ، واشتقاق لفظ من لفظ ، وعكس ما نظم من بناء ، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة ، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام ، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة ، وصحة التقسيم باتفاق النظم ، وتلخيص الأوصاف بنفى الخلاف ، والمبالغة فى الرصف بتكرير الوصف ، وتكافؤ المعانى فى المقابلة ، والتوازى ، وإرداف اللواحق ، وتمثيل المعانى " ^(٣).

ويلاحظ على هذه القيم أنها تتفق مع القيم الفنية التي تتوافر فى الألفاظ الكتابية، كما اتضح عند الجاحظ وعبد الرحمن الهمداني ، وعند قدامة نفسه الذى يذكر فى كتابه " نقد الشعر " أن من نعوت اللفظ " أن يكون سمحا ، سهل مخارج الحروف من وأضعها ، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة " ^(٤)، كما يذكر أن من عيوب اللفظ " أن يكون ملحونا وجاريا على غير سبيل الإعراب واللغة ... وأن يركب الشاعر منه ما ليس بمستعمل إلا فى الفرط، ولا يتكلم به إلا شاذاً، وذلك هو الوحشى الذى مدح عمر بن الخطاب زهير بمجانبته له، وتتكبه إياه، فقال: كان لا يتبع حوشى الكلام " ^(٥).

ولعل فى النص على أن هذه القيم تمثل " أحسن البلاغة " ، وأن الشاعر والخطيب لا يستغنيان عنها- ما يؤكد وحدة جوهر الأدب، واتفاق عناصر الصياغة الفنية فى الشعر والنثر، وفى مقدمتها اللغة .

ومما يدل على أن الألفاظ الكتابية تعد عند النقاد والبلاغيين- وصفا للغة المثالية - شعرا ونثرا - ما ذكره الباقلانى من أن بعض أشعار أبى تمام التي تتشابه مع شعر

(١) جواهر الألفاظ: ٣.

(٢) المصدر نفسه : ٨.

(٣) جواهر الألفاظ: ٢.

(٤) نقد الشعر: ٢٨.

البحترى - تتصف بالطريقة الكتابية التى تتمم بالسهولة والوضوح وعدم التعقيد، ويعنى هذا ضمنا أن جل شعر البحترى ينطبق عليه هذا الوصف، وقد يشتهر شعر أبى تمام بشعر البحترى فى القليل الذى يترك أبو تمام فيه التصنع، ويقصد إلى التسهيل، ويسلك الطريقة الكتابية، ويتوجه فى تقريب الألفاظ، وترك تعريض المعاني، ويتفق له مثل بهجة أشعار البحترى وألفاظه^(١).

وإذ يتضح مما سبق أن الصفات الجمالية المميزة للغة الأدب - شعرا ونثرا - واحدة، فإننا نشرع فيما يلى فى إلقاء الضوء على أهم هذه الصفات، ويلاحظ أن حصر الصفات الجمالية للألفاظ، أو ما أطلقوا عليه اسم فصاحة الألفاظ، وضمها فى حيز واحد، لم يتم - فيمانعلم - إلا فى القرن الخامس الهجرى على يد ابن سنان الخفاجى ت ٤٦٦ هـ فى مؤلفه سر الفصاحة، ثم تبعه من جاء بعده من النقاد والبلاغيين كابن الأثير والقزوينى ويحيى بن حمزة العلوى والقلقشندى وغيرهم.

ولا يعنى هذا أن ابن سنان قد اخترع هذه الصفات^(٢)، وإنما يعنى أن الفضل يرجع إليه فى لم شتاتها، والنص عليها تحت عنوان واحد، وذلك لأننا نجد السابقين عليه يشيرون إلى هذه الصفات، ويستوضح هذا عند تناولنا لها.

وتبرز قيمة الفصاحة عند الفلاسفة من خلال نظرتهم إلى المهمة التى تقوم بها فى توفير جماليات النص وإثراء العمل الأدبى، فالفصاحة عند ابن سينا من الأمور^(٣) إيجاز القرآن: ١٢١. وما تجدر الإشارة إليه أن ابن رشيقي قد ذكر أن البحترى يتمثل ألفاظ الكتاب (انظر المدة: ٢٥٨/١) وما يجدر بالذكر أيضا أن الأمدى - مثل الباقلانى - قد أشار إلى طريقة البحترى، وهى تقوم على حلاوة اللفظ وحسن التخلص ووضع الكلام فى مواضعه، وصحة العبارة وقرب المعنى، وانكشاف المعاني، وتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشى الكلام، وذكر أن الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعين، وأهل البلاغة فضلوا البحترى لذلك (انظر الموازنة: ٤/١) ويشى هذا بتوافق أنواق الكتاب والشعراء واشتراكهم فى تحديد القيم الجمالية لشعر البحترى، وهذه القيم لا تبعد عما تقوم عليه الألفاظ الكتابية.

(٢) يد الجاحظ من أوائل الذين تناولوا الحديث عن صفات الفصاحة.

راجع: علم الفصاحة العربية: مقدمة فى النظرية والتطبيق. د. محمد على رزق الخفاجى:

دار المعارف بمصر ١٩٧٩: ٣٢ - ٣٦ / ٣٧ / ٦٠ / ٨٨ / ٩٢ / ١٠٠ / ١٢٠ / ١٣٩.

التي تجعل القول مخيلا مؤثرا في المتلقي^(١)، كما أنها عنده وعند ابن رشد تحافظ على درجة تأثير الأقاويل التي تخلق من المحاكاة والصنعة^(٢) وكأنها تعوض هذا النقص بتأثيراتها وجمالياتها المختلفة.

ويؤكد ابن سينا قيمة الفصاحة في العمل الأدبي، فيذكر أنها يجب أن تكون أول الصفات التي تتوافر في الألفاظ، يقول: "يجب أول كل شيء أن تكون (الألفاظ) فصيحة صحيحة لا لحن فيها بحسب اللغة، فإن اللحن يركك الكلام ويرذله"^(٣). ويعنى هذا أن الفصاحة عنده تتضمن الصحة وعدم اللحن، وأنها معنية بتوفير القيم الجمالية المؤثرة بالإضافة إلى المحافظة على الإبانة والإفهام.

ولذا يتسع مفهوم الفصاحة عند الفلاسفة ليشمل كل ما يحقق تكامل جانبي الإمتاع والإفهام، يقول ابن سينا: "والألفاظ الفصيحة الموافقة هي المطابقة، والمخيلة مع ذلك على سبيل التضييل، وهي التي تجمع إلى تفهيم المعنى التخييل المطابق للقرض أيضا، إذا فهمت، وذلك إما للعبارة، وإما لنفس اللفظ، كما يقال بدل الخبيث من الناس القدر، فإنه تقرز عنه مع إفهام المنقصة المقصودة، وأن تكون معتدلة، والمعتدل هو الذي لا يفرط في الصفة حتى يدخل في حيز الكذب الظاهر، ولا يقصر أيضا تقصيرا يسلب الصفة رونقها، ويجب أن يقال في كل شيء بما يناسبه ولا يقصر في الأمور العالية، ولا يفرط في الأمور المتواضعة"^(٤).

فالألفاظ الفصيحة - عند ابن سينا - يجب أن تجمع بين قدرتها على الإبانة والتفهم، وبين قدرتها على التخييل والتصوير، وذلك لأن التخييل معين على الإفهام بما ينتج عنه من صور تنشر ظلالها وإيحائها إلى ما وراء اللفظ، فاستعمال لفظ القدر بدل الخبيث من الناس يبرز الصفات الغير المستحبة التي تدعو الناس إلى اجتناب مثل هذا الشخص، فالصورة الناتجة عن استعمال هذا اللفظ توحى بالتقرز منه، في حين

(١) انظر فن الشعر لابن سينا: ١٦٣، الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر: ٢١

(٢) انظر فن الشعر لابن سينا: ١٩٥، وتلخيص الشعر لابن رشد: ١٥٨.

(٣) الخطابة: ٢١٣.

(٤) المصدر نفسه: ٢١٩.

لا يمكن للفظ "الخبيث" أن يبرز هذه الصفات أو الإيحاءات، ولكي يتكامل الإفهام والتخيل في الألفاظ الفصيحة، يشترط ابن سينا توفر الاعتدال في التصوير، فلا إفراط يؤدي إلى الكذب والإحالة، ولا تقصير يعوق الإيحاءات، ويسلب الرونق والبهاء، كما يشترط أن يكون المعيار الذي يحكم تكامل جانبي الإفهام والإمتاع هو " أن يقال في كل شيء بما يناسبه " .

ويربط ابن رشد بين اللغة بوصفها أداة وبين الإقناع بوصفه غاية، إذ يرى أن الإقناع لا يقع بطريقة تلقائية وعفوية، وإنما يقع ببذل الجهد الممكن، وهذا يتطلب الحرص على اختيار المعاني والألفاظ ، لأن الإقناع لا يكون إلا بمعان مخصصة تدل على أحوال مخصصة، ويستتبع هذا أن يكون التعبير عن هذه المعاني بالألفاظ مخصصة ذات صفات مخصصة، حتى يمكن أن تتحقق الملازمة بينها وبين المعاني .
يتحدد هذه الصفات في مفهوم الفصاحة الذي يشمل الإبانة والإفهام، وجمالية التأثير في المتلقى عن طريق الموسيقى "أن تكون لذينة المسموع"، وعن طريق التخيل "أن تعطى في المعنى رفعة أو خسة". يقول: لما كان ليس بأي معان اتفقت يقع الإقناع، ولا بأي أحوال اتفقت أن تستعمل تلك المعاني، بل بمعان مخصصة وأحوال مخصصة، وهيئات مخصصة لأغراض مخصصة، كانت الألفاظ أيضا التي يعبر بها عن تلك المعاني شأنها هذا الشأن، أعني أن الإجابة في العبارة عنها تكون بالألفاظ مخصصة في غرض من أغراض الأقاويل الخطبية ، وهو الذي يعبر عنه الجمهور باسم "الفصاحة" فإن هذا الاسم يطلق عندهم على ثلاثة أحوال في الألفاظ :

أحدهما : وهو الامك لهذا المعنى أن تكون الألفاظ جيدة الإفهام والإبانة للمعاني.

والثاني: أن تكون لذينة المسموع.

والثالث: أن تعطى في المعنى رفعة أو خسة^(١).

(١) تلخيص الخطابة ٢٤٩. وقارن بالخطابة لأرسطو: ١٨٢.

ويمكن رصد أهم صفات فصاحة الألفاظ عند النقاد والبلاغيين والفلاسفة فيما

يلي:

(١) ألا تكون الكلمة غريبة وحشية :

ويعد ابن المقفع ت حوالى ١٤٢هـ من أوائل من نبه الكتاب إلى أهمية تجنب الغريب والمتوعر من الألفاظ، إذ يقول لبعض الكتاب: "إياك والتتبع لوحشى الكلام طمعا فى نيل البلاغة، فإن ذلك هو العى الأكبر"^(١)، ومن هذا يتضح أن البلاغة عنده تتنافى مع وجود الغريب غير المفهوم.

ويتفق معه بشر بن المعتمر فى أهمية نفى الغريب المتوعر عن الكلام لأنه يشين الألفاظ يسلم إلى الغموض والتعقيد^(٢).

وتتعدد إشارات الجاحظ إلى أهمية تجنب استعمال الغريب الوحشى فى لغة الأديب حتى يتحقق الإفهام أو الغرض من الكلام^(٣)، ويتخذ من هذه الصفة معيارا نقديا يقيس به جودة الكلام أو قبحه، فهو يستحسن - بناء على هذا المعيار - أسلوب الرسول صلى الله عليه وسلم؛ لأنه "هجر الغريب الوحشى"^(٤)، كما ينتقد - بناء عليه أيضا - من رآوا أن الفصاحة والبلاغة فى استعمال الغريب، يقول: "ورأيتهم يديرون فى كتبهم أن امرأة خاصمت زوجها إلى يحيى بن يعمر (ت ١٢٩هـ) فانتهرها مرارا، فقال له يحيى بن يعمر: "إِنْ سَأَلْتُكَ ثَمَنَ شُكْرِهَا وَشَبْرِكَ، أَنْشَأْتُ تَطْلُهَا وَتَضَهَّلُهَا" - فإن كانوا إنما رَوَوْا هذا الكلام لأنه يدل على فصاحة، فقد باعده الله من صفة البلاغة والفصاحة، وإن كانوا إنما دونوه فى الكتب، وتذاكروه فى المجالس لأنه غريب، فأبيات من شعر العجاج وشعر الطرماح وأشعار هذيل، تأتى لهم مع حسن الرصف على أكثر من ذلك، ولو خاطب بقوله: "إِنْ سَأَلْتُكَ ثَمَنَ شُكْرِهَا وَشَبْرِكَ أَنْشَأْتُ تَطْلُهَا وَتَضَهَّلُهَا" -

(١) أمالى المرتضى: ١/١٢٧.

(٢) انظر البيان والتبيين: ١/١٣٦ وصناعة الكتاب لأبى جعفر النحاس: ١٨٥، ومواد البيان: ٢٥٨.

(٣) انظر البيان والتبيين: ١/١٢/٤٤/١٣٧/٢٥٥/٢٠٢، والحيوان: ١/٩٠.

(٤) البيان والتبيين: ٢/١٧.

الأصمعي ، لظننت أنه سيجهل بعض ذلك، وهذا ليس من أخلاق الكتاب ولا من أدابهم (١).

فالألفاظ الغريبة التي تضمنها النص قد يجهلها الأصمعي وهو عالم لغة ، ملم بالغريب والوحشي، فما بال بقية المتلقين الذين تتنوع قدراتهم على الفهم والتحصيل، مع عدم وجود الحصيلة اللغوية الكبيرة التي توجد لدى الأصمعي؟ إن الجاحظ حين ينتقد هذه الألفاظ ، فإنما يحافظ على أهمية التوصيل، أو بمعنى آخر ، أهمية تحقيق الغاية المفروضة للكلام، ولذا فإنه يعلن أن هذه الألفاظ لا يستعملها الكتاب لأنهم قد أدركوا طبيعة اللغة ووظيفتها، وما يتحقق به التوصيل الجيد .

ولا يسمح الجاحظ باستعمال الغريب الوحشي ، إلا إذا كان يمثل اللغة الطبيعية للمتكلم، بالإضافة إلى كون المتلقى من بيئته ، قادرا على فهمه وهذا يدل على نسبية الغريبة، واختلافها من بيئة إلى بيئة أخرى، يقول : " فكل ذلك لا ينبغى أن يكون (اللفظ) غريبا وحشيا ، إلا أن يكون المتكلم بدويا أعرابيا ، فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس... وكلام الناس في طبقات كما أن الناس أنفسهم في طبقات" (٢).

ولا تختلف نظرة ابن قتيبة إلى كراهة استعمال الغريب الوحشي، عما وجدناه عند الجاحظ، إذ نراه يدعو الكتاب والخطباء إلى ترك التعقيد والتعقيب في كتبهم ومخاطباتهم وينتقد - الجاحظ - استعمال يحيى بن يعمر للغريب في كلامه، ويعلل وجهة نظره بأن البلقاء من القدماء كانوا يستقلون استعمال الغريب والوحشي مع أنهم كانوا في قمة الفصاحة والبلاغة ، فكيف يسوغ لمتأدبي عصره أن يستعملوه مع أنهم أقل مكانة من القدماء في البلاغة والفصاحة (٣) ، ويرى أن اللجوء إلى الغريب في الشعر

(١) المصدر نفسه: ٣٧٩/٣٧٨، ويذكر الجاحظ تفسير الكلمات الغريبة كالآتي: الضَّهْل: التقليل، الشُّكْر: الفرج، الشَّبَر: النكاح، تَطَلَّها: تذهب بحقها. وراجع صناعة الكتاب لأبي جعفر النحاس: ١٨٦.

(٢) البيان والتبيين: ١٤٤/١، وما تجدر الإشارة إليه أن قدامة بن جعفر يتفق معه في هذا الرأي، انظر نقد الشعر: ١٧٢، والموشع للمريزاني: ٣١٧، وانظر أيضا مواد البيان لطى بن خلف: ٧٨.

(٣) انظر أدب الكاتب: ١٤/١٢، وراجع مواد البيان لطى بن خلف: ٢٥٦، ويلاحظ أن ابن قتيبة =

والنثر يقلل من القيمة الفنية لهما ، ويقف عائقا أمام أفهام المتلقين ، يقول: " وفيما نكورت منه (يقصد الشعر) ما ذلك على ما أردت من اختيارك أحسن الروى وأسهل اللفاظ وأبعدها من التعقيب والاستكراه ، وأقربها إلى إفهام العوام ، وكذلك أختار للخطيب إذا خطب ، والكاتب إذا كتب ، فإنه يقال: أسير الشعر والكلام المطمع ، يراد الذى يطمع فى مثله مَنْ سمعه ، وهو مكان النجم من يد المتناول" (١).

فالكلام المطمع أو السهل الممتنع ، هو النمط الذى يجب أن تتصف به لغة الشاعر والخطيب والكاتب ، لأنه يخلو من القريب العويص ، والمستكراه ، ويتميز بالسهولة والعنونة والقدرة على إفهام المتلقى ، مما يعنى أنه قادر على تحقيق القيم الجمالية المؤثرة بالإضافة إلى توصيل الرسالة التى يتضمنها .

ويتابع إبراهيم بن المدبر ت ٢٧٨ هـ النقاد السابقين - خاصة الجاحظ - فى ضرورة نفى الغريب عن لغة النثر ، فيقول: " وتجنب (يقصد الكاتب) ما قدرت الألفاظ الوحشية" (٢) ، ويرى أن ذلك يحقق للغة صفات الحسن والبلاغة ، يقول : " وقال خالد بن صفوان: أبلغ الكلام ما لا يحتاج إلى كلام ، وأحسنه ما لم يكن بالبلىء المغرب ، والقروى المُخْدَج ، الذى صحت مبانیه ، وحسنت معانيه ، ودار على ألسن القائلين ، وخف على أذان السامعين ، ويزداد حسنا على مر السنين ، بتجلية الرواة ، وتنقية السراة" (٣) .

أما ابن وهب فيرى أن من النافع ترك الغريب والمنكر من القول: (٤) لأن ذلك ينقص من مكانة الخطيب ويلاغته ، فالبلاغة ليست فى الإغراب ، وإنما فى السهولة والوضوح يقول: "ومن الأوصاف التى إذا كانت فى الخطيب سمى سديدا ، وكان من العيب معها بعيدا ، أن يكون فى جميع ألفاظه ومعانيه جاريا على سجيته ، غير مستكراه لطبيعته ، ولا متكلف مالىس فى وسعه ، فإن التكلف إذا ظهر فى الكلام هجته وقبح

= يرى أن كراهة استعمال الغريب ليست مقصورة على النثر فقط ، وإنما يشترك معه الشعر فى ذلك ولذا ينص على أنه ليس للمحدث أن يتبع المتقدم فى استعمال وحشى الكلام الذى لم يكثر ، انظر الشعر والشعراء: ١٠٧/١ ، ١٤٤ ، ١٤٩ .

(١) الشعر والشعراء: ١٩/١ . (٢) الرسالة العنراء : ٢٥ .

(٣) المصدر نفسه : ٣٥ - ٣٦ . (٤) انظر البرهان فى وجوه البيان: ٢٤٠ .

موقعه... ولا يظن أن البلاغة إنما هي الإغراب في اللفظ، والتعمق في المعنى، فإن أصل الفصيح من الكلام، ما أفصح عن المعنى، والبليغ ما بلغ المراد، ومن ذلك اشتقا^(١). كما يرى أنه لا يجوز استعمال الغريب إلا مع أهل البادية، أما أهل الحاضرة، فإن استعماله معهم عي؛ لأنه مخاطبة لهم بما لا يفهمون، وفي هذا ما يعوق وقوف المتلقى على مراد المتكلم، يقول: "وليس ينكر مع ذلك أن يكلم أهل البادية بما في سجيته علمه، ولا ذوق اللب بما في مقدار إرادتهم فهمه، وإنما ينكر أن تكلم الحاضرة والمولود من العرب بما لا يعرفون، وبما هم إلى تفسيره محتاجون... وإنما مثل من يكلم إنسانا بما لا يفهمه، وبما يحتاج إلى تفسيره له، كمثل من كالم عربيًا بالفارسية، لأن الكلام إنما وضع ليعرف السامع مراد القائل"^(٢).

ويفسر الأمدى معنى الوحش من الكلام فيذكر أنه "هو اللفظ الغريب الذي لا يتكرر في كلام العرب كثيرا، فإذا ورد ورد مستهجنًا"^(٣)، ويرى أن هذا النوع من الألفاظ مكروه في المنظوم والمنثور، ولذا يذكر أن الكتاب والشعراء متفقون على تفصيل البحتري لأن من خصائص شعره عدم استعمال الوحش من الألفاظ^(٤)، مما يعني أن الغريب عندهم مستهجن، وأن هذه النظرة لا تختلف في الشعر أو النثر، كما يدل على هذا ما ذكره من أن الأعرابي لا تختلف لفته في النثر عنها في الشعر، لأنه إذا نظم شعرا فإنما ينظم كلامه الذي يستعمله في مخاطباته ومحاوراته، ومن هنا يرى أن الشاعر الأعرابي "إذا أتى في شعره بالوحش الذي يقل استعماله إياه في منثور كلامه، وما يجري دائما في عاداته - هجته وقبحه، إلا أن يضطر إلى اللفظة واللفظتين، ويقل ولا يستكثر، فإن الكلام أجناس إذا أتى منه شيء مع غير جنسه باينه ونافره وأظهر قبحه"^(٥). فما يقبح استعماله في النثر يقبح استعماله في الشعر.

ويذكر الخطابي ت ٣٨٨ هـ أن البلاغة لا تعبأ بالغريب الوحش، ولا تعدد في

(١) المصدر نفسه: ١٦٢-١٦٣.

(٢) البرهان في وجه البيان: ١٦٣.

(٣) انظر المصدر نفسه: ٢٩٣/١.

(٤) الموازنة: ٤/١.

(٥) الموازنة: ٤٧١/١، وانظر إشاوته بخلو شعر زمير من الوحش، المصدر نفسه: ٢٩٣/١، ..

التنوع الأفضل من الكلام : لأن المعتمد المختار فيها هو النمط الاقتصاد^(١)، أو الأوسط، والتطابي يذكّر النمط الاقتصاد أو الأوسط إنما ينشأ بالكلام عن طرفيه المضمومين، وهما الحوشى الغريب، والعامى المبثّل، فالنمط الأوسط كما يفسره القاضى الجرجاني هو "ما ارتفع عن الساقط السوقي ، وانحط عن البدوى الوحشى"^(٢) ولا شك أن هذا القطع هو المعول عليه فى بلاغة الكلام؛ لأنه يشى بالسهولة والعذوبة والوضوح والرونق والحياء ، مما يتوافر معه القدرة على التواصل مع المتلقى، وإمتاعه فنيا فى الوقت نفسه

أما أبو هلال العسكري ت ٣٩٥ هـ ، فيرى أن استعمال الغريب فى الأدب (شعرا ونثرا)، يحط من قدر مستعملة؛ لأنه يفسد الكلام، ويدل على الاستكراء والتكلف، ويشى بعجز قوى الإبداع عند صاحبه^(٣)، وينافى الغرض المقصود من الكلام وهو الانفهام، فتتعدى فائدته وتذهب منفعة^(٤).

ونلاحظ أنه متابع فى كل هذا لآراء الجاحظ، بل إنه ينقل رأيه فى نقده ليحيى بن يعمر^(٥)، ويرى مثله أنه يمكن استعمال الغريب مع من يفهمه ويكون لغة طبيعية له^(٦)، كما ينتقد مثله من استجداد الكلام لوجود الغريب فيه، فيقول : "وقد غلب الجهل على قوم فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلا بكد، ويستفصحونه إذا وجعوا ألفاظه كزّة غليظة، وجاسية غريبة، ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلسا عذبا، وسهلا حلوا، ولم يعلموا أن السهل أمتع جانبا ، وأعز مطلباً ، وهو أحسن موقعا، وأغبط مستمعا"^(٧).

فالبلاغة عند أبى هلال، - كماهى عند سابقيه - ليست فى الكلام الغريب، ولكنها فى الكلام السهل الممتع : لأن هذا الكلام يستطيع أن يوتر فى المتلقى بما يحققه من

(١) بيان إعجاز القرآن : ٢٧. (٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه : ٢٤.

(٣) انظر كتاب الصناعتين : ٨/٩٢/٧٣/١٥٤، وبيان المعانى : ٨٧/٢.

(٤) انظر كتاب الصناعتين : ٥٣/٣٥. (٥) المصدر نفسه : ٣٦/٣٧.

(٦) انظر كتاب الصناعتين : ٣٥. (٧) المصدر نفسه : ٦٦.

حسن الإفهام، وحسن الموقع، فهو يحقق إلى جانب الإفادة جانب إمتاع ، أما الغريب فإنه يقف عائقاً أمام تحقيق أى من الجانبين ، ولذا فإن " أبعاد الكلام السهل الممتنع" (١). ويرى العسكري أن هذا النمط موجود في كتابات عمرو بن مسعدة الكاتب ت حوالي ٢١٥هـ، وإبراهيم بن العباس الصولي ت ٢٤٢ هـ ، وعلى بن عيسى الكاتب ت ٣٣٥ هـ (٢).

وينكر الباقلائي ت ٤٠٢ هـ أن الكلام موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النفوس، وأن هذا يفرض على الأديب أن يتخير الألفاظ الدالة على المعنى المطلوب، ويتجنب الألفاظ الغريبة والعويصة على الفهم ؛ لأنها تعوق الإبانة، وتنفر المتلقي، فالوحشى المستنكر " يروع السمع، ويهول القلب، ويكدر اللسان، ويغيبُ معناه في وجه كل خاطر، ويكنهر مطلعهُ على كل متأمل أو ناظر، ولا يقع بمنه التمدح والتفاسيح ، وهو مجانب لما وضع له أصل الإفهام، ومخالف لما بنى عليه التفاهم بالكلام، فيجب أن يسقط عن الغرض المقصود، ويلحق باللفز والإشارات المستبهمة" (٣).

أما ابن رشيقي ت ٤٥٦ هـ فبرغم أنه قد تفرد في تقسيم الألفاظ إلى شعرية ونثرية، فإنه يتابع النقاد السابقين في ضرورة نفى الغريب الوحشى عن كليهما؛ لأن تتبع الوحشى في الشعر والنثر ليس من البلاغة والفصاحة في شيء، وإنما هو العي الأكبر (٤)، والوحشى عنده هو ما نفر عنه السمع ، وهو أيضا الذي لا يعلمه إلا العالم المبرز أو الأعرابي القح (٥).

أما ابن سنان ت ٤٦٦ هـ الذي يعد أول من جمع شروط الفصاحة في مكان واحد، فإن نظريته إلى الغريب لا تخرج عما وجدناه عند الجاحظ، فالشرط الثالث من شروط الفصاحة عنه هو " أن تكون الكلمة - كما قال أبو عثمان الجاحظ - غير متسورة وحشية" (٦) كما يرى - كالجاحظ والنقاد السابقين - أن الغريب الوحشى

(١) انظر كتاب الصناعتين : ٦٧.

(٢) المصدر نفسه : ٦٨/٦٧.

(٣) إعجاز القرآن الكريم : ١٨٠. وانظر المصدر نفسه: ١١٧.

(٤) انظر العمدة : ١/٩٣/٩٨/١٣٣/٢، ٢٦٦/٢.

(٥) المصدر نفسه : ٢/٣٦٥.

(٦) سر الفصاحة : ٥٦.

يتقافى مع الفصاحة: لأن تعذر فهمه يصير عدولا عن الأصل الأول في الفصاحة، وهو البيان والظهور^(١)، كما يشير إلى نسيية الغريب ، وأن البدوي قد يلتبس له العذر في استعماله الغريب، أما القروي فإنه يجب أن يؤخذ على ذلك^(٢)، كما يتابع الجاحظ في أن بعض الغريب المستعمل في الشعر والنثر قد يعز فهمه على علماء اللغة كالاصمعي^(٣).

ولا تختلف نظرة عبد القاهر الجرجاني ت حوالى ٤٧١ هـ^(٤)، وأبى طاهر محمد ابن حيدر البغدادي ت ٥١٧ هـ^(٥)، وابن الصيرفي ت حوالى ٥٤٢ هـ^(٦)، وأسامة بن منقذ ت ٥٨٤ هـ^(٧)، وابن شيث القرشي ت ٦٢٥ هـ^(٨) - عن نظرة السابقين في كراهية استعمال الغريب في الشعر والنثر -

أما ابن الأثير ت ٦٣٧ هـ - وهو الشخص الثاني- فيما نعلم -الذى تابع ابن سنان في جمع شروط الفصاحة في مكان واحد، فإنه يرى كالسابقين أن استعمال الغريب مكروه في الشعر والنثر ؛ لأنه ضد الفصاحة التي تعنى الظهور والبيان^(٩)، كما يرى أن الغريب وصف نسبي للألفاظ يخضع في استعماله للزمن وأهله^(١٠)، غير أن ما يتميز به ابن الأثير، أنه فرق بين نوعين من الغريب ، هما: الغريب الحسن الذى استعمله الأوائل لأنه لم يكن عندهم وحشيا ، وقد وردت بعض ألفاظه في القرآن الكريم

(١) سر الفصاحة : ٢١٣/٦١ . (٢) انظر المصدر نفسه : ٦٣ . (٣) انظر المصدر نفسه : ٥٧ .

(٤) انظر دلائل الإعجاز: ٣٩٧/٣٩٨، والرسالة الشافية(ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تحقيق

محمد خلف الله، ود محمد زغلول سلام، دار المعارف ١٩٧٦ : ١٣١ .

(٥) انظر قانون البلاغة(ضمن رسائل البلغاء) جمع واختيار: محمد كرد علي، مطبعة لجنة التأليف

والترجمة والنشر، القاهرة ط/ ١٩٤٦ : ٤٠٧/٤١٠/٤١١ .

(٦) انظر قانون ديوان الرسائل : ١٠٤/١٠٣ . (٧) انظر البديع في نقد الشعر : ٢٩٨/١٦٢ .

(٨) انظر معالم الكتابة ومفانم الإصاية: عنى بقره الخورى قسطنطين الباشا المخلصى، المطبعة

الأدبية بيروت: ١٩١٣: ٦٥. ومما تجدر الإشارة إليه أن ابن شيث يبعث برسالة إلى أحد أصحابه

يستهنى، فيها منه لولوعه بالغريب الوحشي، وينتقد قبح صنيعة، وسوء اختياره، انظر المصدر

نفسه : ٦٨/٦٥

(٩) انظر المثل السائر : ١٨٥/١ . (١٠) انظر المصدر نفسه : ١٧٦/١ .

والحديث الشريف^(١)، والنوع الثاني هو الغريب القبيح أو الوحشى الغليظ^(٢)، أو المتورع^(٣)، وهو الذى يقل استعماله ويثقل على السمع، وتجد منه الكراهة فيجتمع فيه عيبان هما : أنه غريب الاستعمال، والآخر أنه ثقل على السمع كربه على الذوق، ويرى أن اللفظ إذا كان بهذه الصفة فلا مزيد على فظاظته، وأنه لا يستعمله إلا أجهل الناس^(٤).

ومما يتميز به ابن الأثير أيضا أنه فرق بين وصف الألفاظ بالجزالة ووصفها بالوحشية والتورع، ورأى أنهما غير مترادفين؛ لأن الجزل من الألفاظ يتميز بكثرة الاستعمال وعذوبته فى الفم ولذائذته فى السمع ، برغم متانته وقوته، وتخيله فى الألفاظ مهابة ووقارا ، بينما يتميز الوحشى المتورع بقلّة الاستعمال وثقله على اللسان وكراهة السمع له ، وهو يكسب الألفاظ فظاظا وغلاظة ، ولا يسوغ استعماله فى أى موضع^(٥)..

وبرغم أن ابن الأثير لا يسوغ استعمال الغريب الوحشى فى الشعر والنثر فى القديم والحديث ، كما لا يسوغ للحضرى استعمال الغريب الحسن الذى استعملته العرب ، إلا أنه يرى أن استعمال الغريب الحسن جائز فى الشعر دون النثر^(٦)، ويبنى هذا الاستثناء أو هذا القيد على نتيجة جهده الذاتى فى استقراء استعمال الغريب الحسن فى الشعر والنثر. ولذا يذكر أمثلة للكلمات الغريبة التى ترد شعرا ولا تصلح فى الخطب أو المكاتبات^(٧).

ومن الأمثلة التى يذكرها أنه يرى أن لفظة "مُشَمَّخِر" تحسن فى الشعر، وتقبح فى النثر، يقول: "وقد وردت فى خطب الشيخ ابن نباتة كقوله فى خطبة يذكر فيها

(١) انظر المثل السائر : ١٧٦/١ . (٢) انظر المصدر نفسه : ١٧٧/١ .

(٣) انظر المثل السائر : ١٨٠/١ . (٤) انظر المصدر نفسه : ١٨٠/١ ، ١٨١ .

(٥) انظر المصدر نفسه : ١٨٥/١ ، ١٩٤/١٩٥ .

(٦) انظر المصدر نفسه : ١٨٢/١ ، ١١٠/٤ ، والجامع الكبير : ٤٨ .

(٧) انظر المصدر نفسه : ١٨٣/١ ، ١٨٥ ، وكذا : ١١/٤ .

أموال يوم القيامة، فقال: "اقمطرُ وبألها، واشمخرُ نكائها فما طابت ولا ساءت" (١)، وبناء على ذلك يخلص إلى قاعدة عامة هي: "أن كل ما يسوغ استعماله في الكلام المنثور من الألفاظ يسوغ استعماله في الكلام المنظوم، وليس كل ما يسوغ استعماله في الكلام المنظوم يسوغ استعماله في الكلام المنثور" (٢).

ويلاحظ هنا أن ابن الأثير قد بنى هذه القاعدة معتمداً على نوعة فقط، متجاهلاً التماس التعليل لهذا الذوق، أو إثبات ما يستثنى من هذه القاعدة، يقول: "وذلك شيء استنبطه، واطلعت عليه، لكثرة ممارستي لهذا الفن، ولأن الذوق الذي عندي دلفي عليه" (٣)، ومن هنا فقد جاءت تعليقاته على استحسان استعمال الغريب في الشعر، واستقباله في النثر - تعليقات ذوقية لا تتم عن نظرة فنية، ولا تستند إلى قاعدة نقدية، وكان الأجدر به أن يدرس المواضع التي وردت فيها هذه الكلمات الغريبة سواء في الشعر أو في النثر، ثم يستنبط أسباب الحسن أو القبح، بحيث يتفق هذا مع ما ذكره مراراً من أن صفات الكلمة في السياق غير صفاتها وهي مفردة (٤)، كما أنه لم ينتبه إلى أن سياق الموقف قد يسوغ استعمال الغريب في النثر، ونرى أن هذا هو الذي سوغ لابن نباتة أن يستعمل لفظ "اشمخر" على ما به من غرابة في خطبته التي نكرها ابن الأثير.

فالموقف الذي وردت فيه هذه اللفظة هو موقف تهويل وتخويف، إنه يذكر - كما يقول ابن الأثير نفسه - أموال يوم القيامة، ولا شك أن هذا الموقف يستدعي للتعبير عنه الألفاظ التي تلائمه، ولذا استخدم ابن نباتة لفظه "اشمخر" التي يوحى جرسها الصوتي بضخامة العذاب وهوله، كما استخدم قبلها لفظه "اقمطر" التي تدل على اشتداد الوبال والهلاك، والكلمتان معا تتوازنان موسيقياً لتقوية الإيحاء بالمعنى.

ومما تقدم يمكن القول إنه كان من الأجدي على ابن الأثير أن يتوقف عن إطلاق

(١) المثل السائر: ١٨٤/١٨٣/١ (اقمطر: اشتد، وشمخر: ارتفع).

(٢) المصدر نفسه: ١٨٥/١، وراجع: ١٠/٤.

(٣) المصدر نفسه: ١٨٥/١، وراجع: ١٠/٤.

(٤) انظر على سبيل المثال المصدر نفسه: ١٨٤/٩٧/٩٢/١، الجامع الكبير: ٦٦.

هذه القاعدة^(١)، وألا يفرق بين استعمال الغريب في الشعر والنثر، إلا إذا كان لمطلب أسلوبى، وفى كليهما، وأن يفيد من ملاحظات النقاد السابقين فى ذلك^(٢).

ولا تتقدم نظرة النقاد إلى كراهة استعمال الغريب فى النثر، خطوة بعد ابن الأثير، ولذا فإن آراء النقاد السابقين تتكرر عند ابن أبى الإصيص^(٣) ٦٥٤ هـ، وابن أبى الحديد^(٤) ٦٥٦ هـ، وسليمان بن عبد القوى الطوفى^(٥) ٧١٦ هـ، وشهاب الدين الحلبي^(٦) ٧٢٥ هـ، وأحمد بن إسماعيل الحلبي^(٧) ٧٣٧ هـ، والخطيب القزويني^(٨) ٧٣٩ هـ، ويحيى بن حمزة العلوى^(٩) ٧٤٩ هـ، وابن خلدون^(١٠) ٨٠٨ هـ، والقلقشندي^(١١) ٨٢١ هـ، وابن حجة الحموى^(١٢) ٨٣٧ هـ، والسيوطي^(١٣) ٩١١ هـ.

وتتفق نظرة الفلاسفة المسلمين مع ما ذهب إليه النقاد العرب من كراهية استعمال الغريب فى لغة الألب، وإذا يصفون هذا النوع من الألفاظ بأنه من "الألفاظ

(١) نعب بعض الباحثين إلى أن ابن الأثير بهذه القاعدة قد تنب إلى الفوارق المميزة بين لغة الشعر ولغة النثر، انظر تاريخ النقد الألبى عند العرب د. إحسان عباس : ٩٢٠ هـ، ونحن لا نتفق مع ما ذهب إليه الباحث لأن هذه القاعدة - كما أوضحنا - لا تعتمد على أسباب فنية مطلة، كما أنها خاصة باستعمال الغريب فى الشعر، فهل الغريب ميزة ؟ لقد أجمع أغلب النقاد على استهجانها فى الشعر والنثر، ويضاف إلى ذلك أن دراسة مجمل آراء ابن الأثير لا تتفق مع هذا التعميم.

(٢) سنعرض لها فى حبيثنا عن الأسلوب فى هذا الفصل.

(٣) انظر تحرير التحرير : ٤١٣/٤١٩/٤٢٢، والخواطر السوانح : ١١٦.

(٤) انظر شرح نهج البلاغة : ٨٢/٢، ٢٧٨/٦، ويرى أن كلام أمير المؤمنين على بن أبى طالب يخلو من الغريب المستقيم، بينما نراه ينتقد ابن نباتة الخطيب لاستعماله بعض الكلمات الحوشية، انظر المصدر نفسه : ٧/٢١٣.

(٥) انظر الإكسیر فى علم التفسير : ٧٥ - ٧٧. (٦) انظر حسن التوسل : ١٠٣.

(٧) انظر جوهر الكثر : ٣٧ : ٣٩. (٨) انظر الإيضاح فى علوم البلاغة : ١/٧٢ - ٧٣.

(٩) انظر الطراز : ١/١١٥، ٣/٢٤٤. (١٠) انظر المقدمة : ٥٧٥.

(١١) انظر صبح الأعشى : ١/١٦٢. (١٢) انظر شمراة أنوار : ٣٩٦.

(١٣) انظر المزهر : ١/١٨٦ - ١٨٨.

المباردة^(١)، ويشى هذا الوصف بفقدان هذه الألفاظ لحيويتها وطاقاتها الإيحائية ، لأن غرابتها تقف حائلا دون فهمها والإحساس بجمالها، ولذا فهي ألفاظ ميتة باردة .

وبنتيجة لهذا يرى الفلاسفة أن هذا النوع من الألفاظ لا يصلح لإيقاع الإقناع؛ لأنها لتحقيق التكامل بين جانبي الإلذاذ والإفهام، وهما الجانبان اللذان تحرص عليهما وظيفة الخطابة ، فالغريب غير لذيث عند الجمهور لأنه مجهول، ومستعص على الفهم، والذي يصعب فهمه مسترذل^(٢)، ومن هنا فإن القاعدة التي تحدد استعمال الألفاظ فى الخطابة هى - كما يقول ابن رشد - أن يستعمل منها " ما كان تفهيمه للمعنى بسهولة ، ويخيل فيه حالا بمقدار ما يحتاج إليه فى هذه الصناعة، لا ما كان منها غلغضا، فإن الغموض لا ينبغي أن يستعمل مع من يقصد تبصيره "^(٣).

ب) ألا تكون الكلمة عامية مبتذلة :

وتكون هذه الصفة مع الصفة السابقة ما يتميز به النمط الأوسط الذى ارتأى النقاد والبلاغيون، أن يكون الأسلوب المثالى للغة الأدب شعرا ونثرا. ويكاد الحديث عن خلو الكلام من الغريب الوحشى يقرن عند كثير من النقاد - بالدعوة إلى تجنب العامى المبطل.

ومن أوائل الذين دعو إلى ذلك ابن المقفع حيث يقول : " عليك بما سهل من الألفاظ مع تجنب لألفاظ السفلة"^(٤)، ويشير بن المعتز الذى يرى أن البليغ التام هو الذى يستطيع أن يفهم العامة معانى الخاصة، وأن يستعمل فى ذلك الألفاظ الواسطة التى لا تلطف عن الدهماء ، ولا تجفو عن الأكفاء^(٥)، أو بعبارة أخرى الذى يستعمل النمط الأوسط الذى لا يغمض على العامة، وإن لم يكن عاميا، ولا يتوقف عن فهمه الخاصة ، لأنه ليس وحشيا.

(٣) انظر الخطابة لابن سينا : ٢٠٩ ، ٢١٠ ، وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٦٩ .

(١) انظر الخطابة لابن سينا : ٢١١ ، ٢٢٩ ، وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٩١ .

(٢) تلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٧٠ ، وراجع منهاج البلقاء : ١٧٣ ، ١٨٥ ، ٢٨٥ .

(٣) قائل المرتضى : ١٣٧/١ . (٤) البيان والتبيين : ١٣٦/١ .

وكذلك تقتزن صفة عدم الغرابة مع صفة عدم الإبتدال فى بيان الجاحظ للأسلوب الأمثل حيث يقول : " وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميا وساقطا سوقيا ، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبا وحشيا (١) ، ولذا يستحسن أسلوب النبي صلى الله عليه وسلم لأنه نفى عن كلامه الغرابة والسوقية ، يقول عنه وهجر الغريب الوحشى ، ورغب عن الهجين السوقى (٢) ، كما مر بنا استحسانه لطريقة الكتاب للسبب نفسه .

ويجعل الأمدى استعمال الألفاظ العامية ، أحد الأسباب التى تسم الشعر والنثر بميسم الرداءة ، كما يذكر أن هذا الأمر لا يخفى على نقاد الكلام ، يقول : " وأعلم أن ردىء اللفظ يكون على وجهين : إما أن تكون اللفظة بين ألفاظ العوام سخيفة فى نفسها ، أو جيدة قد وضعت فى غير موضعها ، فصارت ربيبة فى ذلك الموضع خاصة ، فإذا كانت لك بلاغة ويجوهر الكلام خبرة ، تعرف هذا إذا مر بك من النظم والنثر لامحالة ، وإن كنت بمعزل عن ذلك ، فليست تقدر أبدا على تمييز ما بين الجيد والردىء (٣) .

أما ابن سنان فالشرط الرابع من شروط الفصاحة عنده ، هو : " أن تكون الكلمة غير ساقطة عامية - كما قال أبو عثمان أيضا (٤) ، ونلاحظ أنه يتابع الجاحظ أيضا فى أن وصف الكلام بالبعد عن الغريب والوحشى يقتزن بهذا الوصف إذ يأتى بالوصفين متتابعين (الشرط الثالث) ، و (الشرط الرابع) ، مما يعنى أنه كان يرى - كالسابقين - أن النمط الأوسط هو الأسلوب المثالى للغة الأدب ، ولذا يرى أنه

(١) المصدر نفسه ١٤٤/١ ، وراجع المصدر نفسه ٢٥٥/١ ، والحيوان ٩٠/١ ، ويتفق معه فى هذه النظرة ابن المعبر (انظر الرسالة العنصرية ٢٥) وابن وهب (انظر البرهان: ١٢٠ ، ١٦٣) وأبو هلال العسكري (انظر كتاب الصناعاتين: ٣٧ ، ٧٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥) والياقوتى (انظر إيجاز القرآن: ١١٧) ، والحصري (انظر زهر الآداب: ١١٧/١) وابن رشيق (انظر العمدة: ٩٢/١ ، ١٢٣) .

(٢) البيان والتبيين : ١٧/٢ .

(٣) الموازنة للأمدى القسم الثانى من الجزء الثالث : ٥٠٠ : تحقيق عبد الله حمد محارب . رسالة الدكتوراه بجامعة القاهرة رقم ٤٨٢٠ .

(٤) سر الفصاحة : ٦٣ .

ليس هناك مايسوغ للشاعر أو الكاتب أن يعرّض الألفاظ العامة في شعره أو نثره، لأن بإمكانهما تبديل هذه الألفاظ ، لكي يتحقق اللغة جمالياتها التي تميزها عن اللغة غير الفنية. يقول: "وليس لأحد أن يتخيل أن العذر في إيراد هذه الألفاظ وأمثالها تعذر ما يقع موقعها في النظم كما يظن ذلك بعض المتخلفين في هذه الصناعة، وذلك أنه ليس يجب على الإنسان أن يكون شاعرا ولا كاتباً، ولا صاحب كلام يؤثر لفظ يروى، ولا يجب عليه - لو وجب هذا - أن ينظم تلك القصيدة التي وردت فيها هذه اللفظة، ولا البيت من القصيدة ، فكيف نعذره إذا أورد لفظة قبيحة ..وهو قادر على حذف البيت كله وإطراح ذكر جميعه ، إن لم يكن قادرا على تبديل كلمة منه" (١).

ويرغم وجاهة رأى ابن سنان ، وحرصه على جمالية اللغة، ودعوته إلى تنقيح الكلام، ونفى كل ما يشينه، إلا أننا نرى أنه كان عليه أن يستمع إلى قول من وصفهم ^١بـ"المتخلفين في هذه الصناعة" ويفحص وجهة نظرهم ، إذ قد يكون الإتيان باللفظ العامي هو ما يقتضيه الأسلوب أو النظم ، أى أنه جاء كمطلب أسلوبى ، ومن ثم تصبح أية لفظة بديلة غير معبرة عن المعنى المراد. ومن هنا نتحقق بلاغته ، ومن هنا أيضا نقول إنه كان على ابن سنان أن يقيد ورود العامي المبثذل في لغة الأدب بقيد احتياج الأسلوب له، بحيث يثرى النص فنيا ، ولا يعوقه جماليا ، وبحيث لا يكثر كثرة مفرطة تقضى على تميز لغة الأدب عن اللغة العادية .

أما ابن الأثير فإنه يفرق بين نوعين من الألفاظ المبثذلة ، أما النوع الأول فهو الألفاظ التي أعطتها العامة مدلولاً مغايراً لمدلوله الأصلي (٢). وينقسم هذا النوع قسمين: هما: ماغيرته العامة عن مدلوله إلى ما يكره ذكره (٣)، مثل لفظة "الصرم" فإن معناها الأصلي يعنى القطع ، "فقيرتها العامة وجعلتها دالة على المحل المخصوص من الحيوان دون غيره، وأبدلوا السين صاداً، ومن أجل ذلك استكره استعمال هذه اللفظة وما جرى مجراها" (٤).

(١) سر القضاة : ٦٥ . (٢) انظر المثل السائر : ١٩٦/١

(٣) انظر المصدر نفسه : ١٩٧/١ . (٤) انظر المثل السائر : ١٩٧/١ .

ويرى ابن الأثير أن المستكره من هذه اللفظة هو ما جاء على صيغته الإسمية، أما إذا استعملت على صيغة الفعلية فليست هناك كرامة ؛ لأن مدلولها لا يخرج في هذه الحالة إلى ما يكره ذكره ، كما يرى أن البدوى لا يعاب على استعماله هذا النوع من الألفاظ كما يعاب الحضري ، لأن الأول يستخدمها على معناها الأصلي، أما الثاني فإنه يستخدمها على المعنى المغير الذي تداولته العامة^(١).

أما القسم الثاني الذي غيرت العامة معناه الأصلي، فهو الذي تغير مدلوله إلى مدلول غير مستكره ولا مستقبح^(٢)، وذلك كتسميتهم الإنسان ظريفا إذا كان دمث الأخلاق حسن الصورة أو اللباس أو ما هذا سبيله، والظرف في أصل اللغة مختص بالنطق فقط^(٣).

أما النوع الثاني من الألفاظ المبتذلة فهو ما لم تغيره العامة عن وضعه ، وإنما أُنكر استعماله؛ لأنه مبتذل بينهم، لا لأنه مستقبح، ولا لأنه مخالف لما وضع له^(٤)، ويرى ابن الأثير أن هذا النوع يجب أن يقيد، لأن كثيرا من الألفاظ المتداولة بين الناس مثل السماء والأرض والنار والماء والحجر والطين - فصيحة ، وقد وجدت في القرآن الكريم وفي كلام الفصحاء نظما ونثرا ، ومن ثم فليس التداول مما يوجب قبح الكلمة ، أو مما يفقدها جمالها أو فصاحتها ، ومن هنا فإنه عندما يقرر أن من أركان الكتابة أن تكون ألفاظ الكتاب غير مخلوقة بكثرة الاستعمال^(٥)، فإنه يفسر ما يقصده بأن ذلك ليس نفيا للألفاظ المستعملة بين الناس ، إذ المراد من هذا الركن هو أن يجيد الكاتب نظم هذه الألفاظ في أساليبه بحيث يبعث فيها الجدة والإيحاء، فتبدو وكأنها غريبة عما عهدته الناس - يقول: "ولا أريد بذلك أن تكون ألفاظا غريبة ، فإن ذلك عيب

(١) انظر المصدر نفسه والصحيفة نفسها

(٢) انظر المصدر نفسه والصحيفة نفسها .

(٣) المصدر نفسه: ١٩٨/١، وراجع الجامع الكبير: ٥١ .

(٤) المصدر نفسه : ١٩٨/١ .

(٥) المصدر نفسه : ٩٧/١ .

فاحش، بل أريد أن تكون الألفاظ المستعملة مسبوكا غريبا، يظن السامع أنها غير ما فى أيدي الناس، وهى مما فى أيدي الناس، وهناك معترك الفصاحة التى تظهر منه الخواطر براعتها والأقلام شجاعته... وهذا الموضع بعيد المنال، كثير الإشكال، يحتاج إلى لطف نوق، وشهامة خاطر ... فلفظه هو الذى يستعمل وليس بالذى يستعمل، أى أن مفردات ألفاظه هى المستعملة المألوفة ، ولكن سبكه وتركيبه هو الغريب العجيب^(١).

ومن هنا فإن ابن الأثير يرى أن هذا النوع من الألفاظ التى ابتذلها العامة يجب أن ينحصر فى "الألفاظ السخيفة الضعيفة سواء تداولتها العامة أو الخاصة"^(٢).

ومما تقدم يتبين أن ابن الأثير قد تميز عن سابقه بقدرته على التفريق والترجيح بين أنواع الألفاظ التى ابتذلها العامة، وإرجاعه الحكم على الابتذال أو عدمه إلى السياق، وإلى صيغ الألفاظ ، وبحصره للألفاظ المبتذلة فى نطاق الألفاظ السخيفة الضعيفة التى تخلو من أية قيمة جمالية دون تفريق فى ذلك بين كونها من ألفاظ العوام أو الخواص.

ولا تختلف آراء ابن أبى الإصبع^(٣)، وابن أبى الحديد^(٤)، والطوفى^(٥)، وأحمد ابن إسماعيل الحلبي^(٦)، والعلوى^(٧)، وابن خلدون^(٨)، والسيوطى^(٩)، عما ذكره النقاد السابقون ، إذ لا نجد بعد ابن الأثير من يضيف إليهم شيئا .

(١) انظر المثل السائر : ٩٧/١ .

(٢) المصدر نفسه : ١٩٩/١ .

(٣) انظر تحرير التعبير : ٤١٢ ، ٢١٤ ، والخواطر السوانح فى أسرار الفواتح : ١١٦ .

(٤) انظر شرح نهج البلاغة : ٢١٣/٧ .

(٥) انظر الإكسير فى علم التفسير : ٨٧ - ٨٨ .

(٦) انظر جواهر الكنز : ٣٣ ، ٣٩ .

(٧) انظر الطراز : ١١٦/١ .

(٨) انظر المقامة : ٥٧٥ .

(٩) انظر المزهر : ١٩٠/١ - ١٩١ .

أما الفلاسفة فيطلقون لفظ الابتذال على الألفاظ المشهورة جداً، المتعارفة على ألسنة الناس والفاغة ، ويعتونها من الألفاظ الباردة (١): لأنها تفقد جدتها وقيمتها الجمالية بكثرة تداولها واستعمال الناس لها .

ويوضح ابن رشد هذا الجانب فيذكر أن التخيل لا يحقق تأثيره إذا كان بالألفاظ المبتذلة أو الألفاظ الحقيمة - كما يصفها - لأن هذه الألفاظ لا تخيل في المعنى أمراً زائداً على ما كان عند السامع، أو يكون تخيلها يسيراً، أو تخيل في الشيء خسة ما ، أو يكون تركيبها فاسداً (٢).

فالتخيل أو الإيحاء - عند ابن رشد - يتطلب الجودة وعدم الابتذال، لأن الألفاظ المبتذلة إما أن تكون فاقدة للإيحاء كلية ، أو تكون سطحية الإيحاء بحيث لا تتناسب مع هدف التخيل من زيادة معنى على ما كان عند السامع ، أو تعطى انطباعاً بتشويه المعنى نتيجة إخفاقتها في التعبير عن ظلاله وإيحاءاته، أو يكون تركيبها فاسداً لظهور اللحن فيه، ومن هنا يرى الفلاسفة أنه لا يحسن أن تستعمل أمثال هذه الألفاظ في الكلام الخطابي لأنها لا تصلح أن تحقق الإقناع الجيد القائم على تكامل جانبي الإلذاذ والإفهام . فبرغم أن هذه الأسماء جيدة الإفهام إلا أنها غير لذيذة (٣). أي أنها تخل بمبدأ التكامل لفقدها الإلذاذ، ومن ثم فهي لا تستطيع أن تحقق الإقناع الجيد.

جـ ألا تكون الكلمة من الألفاظ المشتركة ذات المعنيين المختلفين :

إن حسن الإفهام يتطلب أن تكون الألفاظ واضحة الدلالة على المعاني ، حتى لا يغمض الغرض المقصود من الكلام، ومن ثم لا ينتفع أو يتمتع به ، ومن هنا فقد

(١) انظر الخطابة لابن سينا : ٢١٠ ، وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٩١ ، وراجع منهاج البلاغة :

١٥٢، ٢٨٥ .

(٢) تلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٦٠ ، وراجع الخطابة لابن سينا : ٢٠٢ .

(٣) انظر الخطابة لابن سينا : ٢١٠ ، وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٩١ ، وراجع منهاج

البلاغة : ١٥٢/٢٨٥ .

اشترط النقاد والبلاغيون خلو لغة الأدب من الألفاظ المشتركة التي تدل اللفظة الواحدة منها على معنيين مختلفين ، دون أن تكون هناك قرينة تدعم أحد المعنيين.

ويعد جعفر بن يحيى البرمكي ت ١٨٧ هـ من أوائل الذين رأوا أن تحقق هذا الشرط في لغة الأدب يعد من البلاغة، فلقد سئل عن البيان فقال: " أن يكون الاسم يحيط بمعناك ويجلى عن مغزاك، وتخرجه من الشركة ... والذي لا بد له منه أن يكون سليما من التكلف بعيدا عن الصنعة، بريئا من التعقيد ، غنيا عن التأنيل" (١).

ويلاحظ في هذا النص أن خروج الاسم عن الشركة، يعد من الأشياء التي تجعله غنيا عن التأنيل ، وذلك لأن الاشتراك اللفظي الذي لا يعضده الدليل الموجه للمعنى المراد يحتاج إلى التأنيل الذي يؤخر من الإبانة عن المقصود، فضلا عن إمكانية عدم إصابة المعنى المراد.

ويبدو أن جعفر بن يحيى قد تأثر في ذلك بالصحيفة الهندية في البلاغة التي ترجمت في أيام والده يحيى بن خالد، فقد جاء فيها : " أن من علم حق المعنى أن يكون الاسم له طباقا، وتلك الحال له وقفا ، ويكون الاسم له لا فاضلا، ولا مفضولا، ولا مقصرا، ولا مشتركا، ولا مضمنا" (٢).

ويبدو أن هذا التأثير هو الذي جعل أبا هلال العسكري يجمع بين ما ذكر في الصحيفة الهندية ، أو ما ذكره حكيم الهند على حد تعبيره - وبين ما ذكره جعفر في تفسيره لمعنى المشترك من الألفاظ، يقول : " وقوله (يقصد حكيم الهند) مشتركات الألفاظ ، وقول جعفر بن يحيى، تخرجه عن الشركة، فهو أن يريد الإبانة عن معنى فيأتى بالفاظ لا تدل عليه خاصة، بل تشترك معه فيها معان أخر، فلا يعرف السامع أيها أراد، وربما استبهم الكلام في نوع من هذا الجنس حتى لا يوقف على معناه إلا بالتوهم" (٣).

(١) البيان والتبيين : ١٠٦/١ ، وراجع زهر الآداب : ١٠٩/٨ .

(٢) البيان والتبيين: ٩٣/١ .

(٣) كتاب الصناعتين : ٢٨ ، ٣٩ .

فالإيهام والتوهم عائقان أمام الإيفهام، أو أمام وضوح الغرض من الكلام، ومن هنا يرى ابن المدير^(١)، والرماني^(٢)، وابن سنان^(٣)، وابن الأثير^(٤)، أهمية تجنب استعمال اللفظ المشترك والمعنى الملتبس.

غير أن الحديث عن الاشتراك اللفظي يأخذ عند ابن سنان وابن الأثير - بالإضافة إلى هذا البعد - بعدا حضاريا ونوقيا وجماليا ، فهما يخصان اللفظ المشترك الذي يدل على معنيين أحدهما يكره ذكره بأهمية خاصة^(٥). وذلك لأن هذا النوع من الألفاظ إذا لم توجد معها قرينة تحول دون المعنى المكروه يصدم النوق، وينافي التحضر . مثل لفظة التعزير ، فإنها مشتركة تطلق على التعظيم والإكرام ، وعلى الضرب الذي هو دون الحد، وذلك نوع من الهوان ، فإذا وردت هذه اللفظة بدون قرينة ، فإنه يسبق إلى الوهم ما اشتملت عليه من معنى قبيح .

ويضيف ابن الأثير بعدا جماليا لهذه النوعية من الألفاظ ، إذ يرى أنها يمكن أن تستخدم لتحقيق بعض الجوانب الموسيقية في الكلام، وذلك لأن الجناس التام عنده يعتمد على الألفاظ المشتركة في المقام الأول^(٦). ومن هنا إنه إذا خلت هذه الألفاظ من الكراهة ومنافاة النوق والتحضر، فإنه يمكن أن يستعان بها في توفير بعض القيم الجمالية .

(١) انظر الرسالة العزراء : ١٨ ، وراجع العقد الفريد : ١٨٤/٤ .

(٢) انظر العمدة لابن رشيق : ٢٦٦/٢ ، ٢٦٧ .

(٣) انظر سر الفصاحة : ٢١٣ .

(٤) انظر المثل السائر : ٥٠/١ ، ٥١ .

(٥) انظر سر الفصاحة : ٧٥ ، والمثل السائر : ٢٠١/١ ، ٢٠٢ .

(٦) انظر المثل السائر : ٣٦٢/١ - ٣٦٧ .

أما موقف الفلاسفة من هذه الألفاظ ، فإنهم يرون أن استعمال الكلمات المتعددة الدلالة غير لائق بالخطابة ، لأنها تتوجه إلي العامة الذين قد لا يستطيعون الوقوف علي المعني المراد ، فضلا عن أن معاني هذه الألفاظ قد تكون من الأضداد ، يقول ابن سينا: " هناك ألفاظ يجب أن تهجر في الخطابة، لأنها تغلط السامع ، والتغليط بالشعر أولي منه بالخطابة ، وخصوصا المتفقات من الأسماء فإن من حقها أن لا يستند إليها^(١) .

فالألفاظ المشتركة - كما يرى ابن سينا- تغلط السامع ، وتعوق فهمه ، ومن هنا فإنه يجب ألا يلجأ إليها إذا لم يكن ذلك لغرض فني ، كأن تسهم في بناء الصور الفنية - بما توجبه من تعدد الدلالات أو الإيحاءات - ويبدو أن هذا السبب هو الذي جعلها أخص بالشعر عند ابن سينا؛ لأن الصور الفنية كما يري أساس فيه. يقول: " ينبغي أن تكون الألفاظ التي لا يراد فيها التشبيه والاستعارة ألفاظا خاصة غير مشتركة، ثم لا تكون مغلطة توهم بمعناها الواحد الشيء وضده، فأمثال هذه الألفاظ تستعمل تغليطا^(٢) .

ويجعل ابن رشد الألفاظ المشتركة من الأسماء الباردة^(٣) ، ويعمل ذلك بأتها عسيرة الفهم، خالية من الإلذاذ والتخييل^(٤) ، ومن هنا فإنه يري أن الخطيب لا يجب أن يستخدمها إذا أراد إقناع الجميع من العوام لا الخواص، وأن هذه الألفاظ - وإن استعملت في الشعر- أخص بالسفسطة نون غيرها من الصنائع^(٥)، وذلك لأن السفسطة تهدف أساسا إلي التغليط وإيهام النقيض.

وبالرغم من أن الفلاسفة يسمحون باستعمال هذه الألفاظ إذا دعت إلي ذلك ضرورة فنية، خاصة في الشعر ، إلا أنهم يرون أن ذلك يجب أن يكون في اطار ما يحقق التفهيم ولا يعوق الإلذاذ، ومن هنا يقررون أن هذه الألفاظ مكروهة في الشعر

(١) الخطابة : ٢٠٤ - ٢٠٥ راجع منهاج البلاغ : ١٥٠ ، ١٧٣ ، ١٨٥ .

(٢) الخطابة : ٢١٤ . (٣) انظر تلخيص الخطابة : ٣٦٩ .

(٤) المصدر نفسه : ٢٩٣ . (٥) انظر تلخيص الخطابة : ٣٦٢ ، ٣٦٣ ، ٣٧٤ .

أيضا إذا حالت دون جودة الإفهام والإلحاح^(١).

د) أن تتحلل الكلمة بما يحقق لها القيم الموسيقية :

كتباعد مخارج الحروف ، وعدم طولها ، وخفة حركاتها ، وسنرجي الحديث عنها إلى حديثنا عن موسيقى النثر.

وهناك إلي جانب هذه الشروط- شروط أخرى مثل عدم مخالفة الكلمة للقياس، وجريانها على العرف اللغوي ، وعدم تصغيرها في موضع يعبر به عن شيء لطيف أو خفي^(٢). ولا شك أن هذه الشروط ليست بأهمية الشروط السابقة ، كما أنها لا تؤثر في جمال اللفظة بقدر ما تشين مستعملها لأنها تدل على جهل باللغة ، وعدم قدرته على توظيفها التوظيف الذي يوجب السياق^(٣).

أما بالنسبة للمستوى الثاني الذي نلخصه من خلاله النقاد إلى لغة الأدب ، وهو مستوى التراكيب. فقد اعتنوا به ونهوا على كل ما يضمن فعاليتها وجمالياتها؛ وذلك لأن اللفظة المفردة - مهما توفر فيها من خصائص جمالية - تبقى عديمة التأثير إذا لم توضع في سياق ذي علاقات متفاعلة ، بل يمكن القول إن السياق هو الذي يكسبها خصائصها الجمالية والإيحائية ، وإن حسن التأليف أو جودة النظم من الأشياء التي تحدد مكانة الأديب^(٤)، وكما يقول بعض الباحثين : "إن العناصر لا قيمة لها ما دامت سابقة على الصياغة المنجزة للعمل الفني ، وبالتالي فلا مجال للحكم عليها في

(١) انظر فن الشعر لابن سينا : ١٩٦ ، وتلخيص الشعر لابن رشد : ١٦١

(٢) انظر البيان والتبيين : ١٦٢/١ ، ١٦٢ ، ورسائل الجاحظ : ٦٢/٣ ، والرسالة العنراء : ١٨ - ٢٠ ،

والعقد المفرد : ١٨٥/٤ ، وكتاب الصناعتين : ١٥٥ ، ورسالة الفصاحة : ٦٧ - ٧٥ ، والإيضاح :

٧٢/١ ، والطراز : ١١٢/١ ، ١١٣ ، ٢٤٤/٣ ، ٢٤٥ ، والمزهر : ١٨٨/١ - ١٨٩ .

(٣) راجع المثل السائر : ١٧٥/١ .

(٤) انظر مواد البيان لعلي بن خلف : ١٦٩ .

ومن هنا يرى بشر بن المعتمر أن الأديب الذي لا يستطيع أن يضع الألفاظ في مواضعها وفي قرارها وحققها من أماكنها المقسومة لها - عليه أن يترك ميدان الكتابة الأدبية. (٢) كما يرى الجاحظ أن القدرة التأثيرية للكلام تتوقف على جودة السبك وحسن الصياغة. (٣) ويرى إبراهيم بن المبريد أن النظم الجيد يضيف على الكلام حسنا وبهجة، ويجعله أكثر قبولا وتأثيرا يقول: "وشبهت الحكماء المعاني بالفواني، والألفاظ بالمعارض، فإذا كسا الكاتب البليغ المعنى الجزل لفظا رائعا، وأعاره مخرجا سهلا، كان للقلب أحلي، وللصدر أملا، ولكنه بقي عليه أن ينظمه في سلكه مع شقائقه كاللؤلؤ المنتثر الذي نظمته الحاذق، والجوهري العالم يُظهر بإحكام الصنعة له حسنا هو فيه، ويمنحه بهجة هي له، كما أن الجاهل إذا وضع بين الجوهرتين خرزة هجن نظمته وأطفأ نوره". (٤).

ويعد المبريد ٢٨٨ هـ النظم ضرورة أساسية لا يقوم الكلام إلا بها، ولا يتحقق كيانه إلا من خلالها، يقول: "أول ما يحتاج إليه القول أن ينظم على نسق وأن يوضع على رسم المشاكلة"، (٥) فالنسق أو رسم المشاكلة يعني وضع الألفاظ في مواضعها الدالة على المعاني، وتمكنها فيها وعدم قلقها أو تنافرهما، أو بعبارة أخرى وجود نوع متميز من الأسلوب الفني القادر على تحقيق التأثير في المتلقي، ومن هنا يعد المبريد الأسلوب الذي تنتقي ألفاظه، ويحسن نظمته، ويوفي المعنى حقه أسلوبيا مؤثرا يقوم بحق البلاغة ومتطلباتها. يقول: "إن حق البلاغة إحاطة القول بالمعنى، واختيار الكلام،

(١) مفهوم الشعر: د. جابر عصفور: ٢٨٩.

(٢) انظر البيان والتبيين: ١٣٨/٩.

(٣) انظر المصدر نفسه: ١/٧٥/٧٦/٨٣/٢٥٤، ٢/٨/١٧/١٨، ٤/٢٤، وراجع الحيوان: ١٣٢/٣.

(٤) الرسالة العزراء: ٣٢، وراجع المصدر نفسه: ٢٩/٢٠/٤٠، وراجع أيضا العقد الفريد: ١٨٧/١٨٦/٤.

(٥) الكامل: ١٦٠/٢.

وحسن النظم، حتي تكون الكلمة مقاربة أختها ، ومعاوضة شكلها، وأن يقرب بها البعيد، ويحذف منها الفضول^(١).

وينص ابن وهب في تعريفه للبلاغة - متابعاً المبرد - علي أهمية حسن النظام في جمال الأسلوب وبلوغ التأثير ، فيذكر أن حد البلاغة هو " القول المحيط بالمعني المقصود مع اختيار الكلام ، وحسن النظم وفصاحة اللسان"^(٢). ويبين أن اشتراطه لحسن النظام في هذا الحد يرجع إلي أنه "قد يتكلم الفصيح بالكلام الحسن الآتي على المعنى ، ولا يحسن ترتيب ألفاظه ، ويصير كل واحد مع ما يشاكله، ولا يقع ذلك موقعه"^(٣)

فالكلام قد يكون غير ملحون ، ومعبراً عن حق المعنى ، ولكنه لا يتسم بالجمال، ولا يحقق التأثير؛ لأنه فاسد التأليف ، متفافر الألفاظ، وليبين أهمية ذلك يضرب مثلاً يتصف بحسن النظم من خطابة الإمام علي بن أبي طالب، ثم يبين كيف يفقد جماله إذا أزيل ترتيب الألفاظ عن مواضعها . يقول : "فمما أتى في نهاية النظم قول أمير المؤمنين - عليه السلام - في بعض خطبه: "آين من سعى واجتهد، وجمع وعدد، وزخرف ونجد، وبنى وشيد" ٩. فاتبع كل حرف بما هو من جنسه ، وما يحسن من نظمه ، ولم يقل: آين من سعى ونجد، وزخرف وشيد ، وبنى وعدد؟. فلو قال ذلك لكان كلاماً مفهوماً مستقيماً ، وكان مع ذلك فاسد النظم قبيح التأليف"^(٤).

أما الأمدى فيذكر أن الجيد من النظم والنثر هو الذي تقع فيه الألفاظ في أماكنها، بحيث توضع الكلمة مع أختها المشاكلة لها، التي تقتضى أن تجاورها لمعانها^(٥)؛ وذلك لأن صحة التأليف في الشعر وفي كل صناعة هي أقوى دعائمه بعد صحة المعنى، فكل من كان أصح تأليفاً كان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه"^(٦).

(١) البلاغة : ٨١ . (٢) البرهان في وجوه البيان : ١٢٩ .

(٣) المصدر نفسه : ١٢٩/١٣٠ . (٤) البرهان في وجوه البيان : ١٣٠ .

(٥) الموازنة : ٢٩٧/١ . (٦) الموازنة : ٢٤٩/٤٢٨/١ .

فجودة التأليف والنظم لاتخص الشعر وحده ، وإنما هي ضرورية فى النثر الفنى أيضا، لأنها هى التى تكسب الكلام الفنى صفات الجدة والطرافة والإيحاء، أو بمعنى آخر تكسبه الصفة الشعرية، ومن هنا فإن الإنتاج الأدبى الذى يضطرب تأليفه لا يدخل دائرة الفن-يقول الأمدى: "وينبغى أن تعلم أن سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويغميه حتى يحوج مستمعه إلى طول تأمل.... وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا. حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن، وزيادة لم تعهد"(١).

ويرى الخطابى ت ٢٨٨ هـ أن المقومات الأساسية التى تحقق للكلام ماهيته هي: "لفظ حامل ، ومعنى به قائم ، ورياط لهما ناظم"(٢). وأنه لولا النظم ما تكون للكلام "صورة فى النفس يتشكل بها البيان"(٣). ولذا فإنه يعد إحكام النظم والتأليف عمود البلاغة ، يقول : " اعلم أن عمود هذه البلاغة التى تجمع لها هذه الصفات هو وضع كل نوع من الألفاظ التى تشتمل عليها فصول الكلام موضعه الأخص الأشكل به، الذى إذا أبدل مكانه غيره جاء منه : إما تبدل المعنى الذى يكون منه فساد الكلام ، وإما ذهاب الرونق الذى يكون معه سقوط البلاغة"(٤).

إن عمود البلاغة أو جوهر القيم الفنية التى تحقق للكلام جماله وتأثيره، لا يتم - عند الخطابى - إلا بإبراز الأديب أن كل لفظة يجب أن توضع فى مكانها المناسب من السياق، وأن تكون هذه اللفظة هى أكثر الألفاظ تعبيرا عن المعنى المراد؛ وذلك لأن لكل لفظة داخل السياق دلالاتها وإيحاءاتها الخاصة التى لا يمكن لغيرها من الألفاظ أن تؤديها، ومن ثم فإن إحلال بعض الألفاظ محل بعضها يؤدي إلى تغيير المعنى، واضطراب النظم، وفقدان الجمال والتأثير، ولذا يشيد ببلاغة القرآن الكريم "لأنه جاء بأقصح الألفاظ فى أحسن نظوم التأليف مضمنا أصح المعانى"(٥).

(١) المصدر نفسه : ٤٢٥/١ .

(٢) بيان إعجاز القرآن : ٢٧ .

(٣) المصدر نفسه : ٣٦ . (٤) بيان إعجاز القرآن : ٢٩ .

(٥) المصدر نفسه ٢٧. وراجع أيضا ص : ٣٦ .

ويتفق أبو هلال العسكري مع النقاد السابقين في أهمية جودة التأليف وحسن الرصف في تحقيق جمال الكلام وفاعليته،^(١) ويرى أن ذلك يتحقق بأن توضع الألفاظ في مواضعها، وتمكن في أماكنها، وأن يجتنب المعاطلة، وأن يراعى أمر التقديم والتأخير، فلا يقدم إلا ما يحسن تقديمه، ولا يؤخر إلا ما يحسن تأخير، وأن يجتنب الحذف الذي يفسد الكلام ويعمى المعنى، أو الزيادة التي لا حاجة إليها، وأن يجتنب تكرير الكلمة الواحدة في كلام قصير، أو إعادة حروف الصلوات والرباطات في موضع واحد^(٢).

ويذهب الباقلاني إلى أن النظم هو الذى يظهر حسن القيم الجمالية في الكلام ويضمن قوة تأثيره وفاعليته.^(٣)

أما القاضى عبد الجبار ت ٤١٥ هـ، فيذكر " أن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام وإنما تظهر في الكلام بالضم على طريقة مخصوصة ^(٤) . فالكلمة - في رأيه - تستمد فصاحتها أو قوة تأثيرها وإيحائها من " الضم على طريقة مخصوصة "، أو من السياق الذى تقع فيه؛ وذلك لأن السياق هو الذى يتحكم في اختيار اللفظة المناسبة من بين العديد من البدائل والنظائر، كما أنه هو الذى يحدد الموقع الإعرابى للكلمة ومكانها

(١) انظر كتاب الصناعتين : ١٦٧ .

(٢) انظر المصدر نفسه : ٦٤، ١٤٧، ١٥٧، ١٥٩، ١٦٦، ١٦٧، ١٧١، وراجع مواد البيان: ٣٦٠/٢٥٩. ونظرة أبي هلال، انظر سر الفصاحة ٨٦، ٩١، ٩٢، ٩٥، ١٠١، ١٣٧، ١٤٨، ١٥٢. ويبدو أن مصدرهما كان واحداً، وهو في الغالب كتاب قدامة الذى فقد أكثره: الخراج وصناعة الكتابة، إذ يصرح ابن سنان بذلك ويتفق ما ينقله مع ما ذكره أبو هلال وإن لم يصرح باسم كتاب قدامة. كما أنهما ينقلان أيضاً عن كتاب نقد الشعر لقدامة.

انظر: (كتاب الصناعتين ١٦٨ : ١٦٩، و سر الفصاحة ١٤٨/١٤٩).

(٣) انظر إعجاز القرآن : ١٧٦ .

(٤) المغني في أبواب التوحيد والعدل : تحقيق أمين الخولي، ط ١، دار الكتب : ١٩٦٠، ج ١٦/١٩٩.

من التقديم والتأخير^(١)، ومن هنا فإن الكلمة تكون أفصح إذا كانت ملائمة لسياقها، وممكنة في مكانها فإذا استعملت في سياق آخر، ووقعت موقعا آخر، أو قدمت أو أخرت عن مكانها ، فإنها تفقد صفة الفصاحة^(٢)

ويأتى عبد القادر الجرجاني ت حوالى ٤٧١ هـ ، فيبلور الآراء السابقة، ويضيف إليها من آرائه الخاصة، ليخرج بنظرية النظم، وهو فى هذه النظرية يرى أن النظم هو أساس الجمال فى الشعر والنثر^(٣)، ويرغم أنه لا ينكر القيم الذاتية للألفاظ، كالسهولة والسلاسة والخفة والبعد عن الوحشية والغرابية، إلا أنه يرى أن هذه القيم ليست كافية لبيان إعجاز القرآن ، أو المفاضلة بين أنواع الكلام ؛ لأن المحك الحقيقى لهذا هو تاليف ونظم هذه الكلمات فى سياقات معبرة عن المعنى المراد، ومن ثم تصبح الصفات الحقيقية لها هى التى تستمد من السياق^(٤). لا التى تتمتع بها قبل الدخول فيه، يقول: "واعلم أنا لا نأبى أن تكون مذاقة الحروف وسلامتها مما يتقل على اللسان داخلا فيما يوجب الفضيلة ، وأن تكون مما يؤكد أمر الإعجاز، وإنما الذى ننكره ونفيل رأى من يذهب إليه، أن يجعله معجزا به وحده، ويجعله الأصل والعمدة، فيخرج إلى ما ذكرناه من الشناعات . ثم إن العجب كل العجب ممن يجعل كل الفضيلة فى شئى هو إذا انفرد لم يجب به فضل البتة، ولم يدخل فى اعتداد بحال؛ وذلك أنه لا يخفى على عاقل أنه لا يكون بسهولة الألفاظ وسلامتها مما ثقل على اللسان اعتداد، حتى يكون قد

(١) المصدر نفسه : ١٩٩/١٦ وراجع البلاغة تطور وتاريخ: د. شوقي ضيف : ١١٧ .

(٢) المغني فى أبواب التوحيد : ٢٠٠/١٦ .

(٣) انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب د. إحسان عباس : ٤٢١ ، والاتجاه الأسلوبى فى النقد الأدبي د. شفيع السيد دار الفكر العربى - بالقاهرة ١٩٨٦ : ٥٦ .

(٤) تتفق هذه النظرية مع ما ذهب إليه النقد الحديث من أن السياق هو الذى يحدد القيمة الدلالية والجمالية للكلمة. انظر مبادئ النقد الأدبي؛ ريتشاردز : ٢٣٦، ونور الكلمة فى اللغة : ستيفن أولمان، ترجمة د. كمال بشر، مكتبة الشباب القاهرة ١٩٦٩ : ٥٦ - ٥٨ ، والنقد الفنى: جيروم ستولينتز : ٢٣٠/٢٣١ ، بناء لغة الشعر . جون كوين: ترجمة د. أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة ١٩٨٥ : ١٢٣/٤ ، ونظرية البنائية فى النقد الأدبي: د. صلاح فضل، مكتبة الأنجلو المصرية ط ١٩٨٠ : ١٢١/١٥٦ ، علم الأسلوب: د. صلاح فضل : ١٢٧ .

ألف منها كلام، ثم كان ذلك الكلام صحيحا في نظمه والقرض الذي أريد به ، وأنه لو عمد عامدا إلى ألفاظ فجمعها من غير أن يرعى فيها معنى ، ويؤلف منها كلاما ، لم تر عاقلا يعتد السهولة فيها فضيلة؛ لأن الألفاظ لا تتراد لأنفسها، وإنما تراد لتجعل أدلة على المعانى ، فإذا عدمت الذى له تراد، أو اختلف أمرها فيه، لم يُعتد بالأوصاف التى تكون فى أنفسها عليها ، وكانت السهولة وغير السهولة فيها واحدا^(١).

ويوضح هذا الرأى بمثال من القرآن فيقول: وجملة الأمر أنا لانوجب الفصاحة للفظه مقطوعة مرفوعة من الكلام الذى هو فيه، ولكننا نوجبها لها موصولة بغيرها، ومعلقا معناها بمعنى مايليه، فإذا قلنا فى لفظة اشتغل من قوله تعالى : " واشتغل الرأس شيئا " أنها فى أعلى رتبة من الفصاحة، لم توجب تلك "الفصاحة " لها وحدها، ولكن موصولا بها "الرأس" معرفا بالألف، اللام، ومقرونا إليهما " الشيب " منكرا منصويا^(٢).

ومما يدل على أن السياق هو الذى يتحكم فى جمالية الكلمات وفعاليتها - أن الصفات الذاتية لها ليست ثابتة دائما، وإنما تتفاوت فى الحسن والقبح تبعا لورودها فى السياقات المختلفة، يقول عبد القاهر: " ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك فى موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك، وتوحشك فى موضع آخر "^(٣).

ويرى عبد القاهر أن جودة النظم تتوقف على مراعاة معانى النحو، وذلك لأن تناسق الدلالات وتلاقى المعانى ، وتعلق الكلم ببعضه ببعض، يتم وفقا لأحكام النحو ومعانيه، يقول: " اعلم أن ليس "النظم" إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم

(١) دلائل الإعجاز ٥٢٢ - وراجع المصدر نفسه : ٥٩/٨٠/٨٤/٨٥/٨٧/٤٧٤/٥٢٤، وراجع أسرار

البلاغة: تطبيق محمد عبد العزيز النجار، مطبعة صبيح : ١٩٧٧ ص : ١٤ - ١٦ .

(٢) دلائل الإعجاز : ٤٠٢ - ٤٠٣، وانظر تعليقه على الاتساق النظمي للآية ٤٤ من سورة مود بالمصدر نفسه : ٤٤ - ٦٤ .

(٣) دلائل الإعجاز : ٤٦ وانظر المصدر نفسه : ٤٨/٤٠١، ويتفق هذه النظرة مع النظرة التقنية

الحديثة راجع Hough. G. Style and Stylistics PP. 8-12, London s:1969.

النحو وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف متاهجه التي نهجت، فلانترج عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت فلا تخل بشيء منها^(١). ويقول أيضا: "فلست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا، وخطؤه إن كان خطأ إلى النظم، ويدخل تحت هذا الاسم إلا وهو معنى من معانى النحو، قد أصيب به موضعه ، ووضع فى حقه، أو عومل بخلاف هذه المعاملة فازيل عن موضعه ، واستعمل فى غير ماينبغى له ، فلا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساد ، أو وصف بمزية وفضل فيه ، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة، وذلك الفساد، وتلك المزية، وذلك الفضل إلى معانى النحو وأحكامه، ووجدته يدخل فى أصل من أصوله، ويتصل بباب من أبوابه"^(٢).

ومن جهة أخرى، فإن مراعاة أحكام النحو ومعانيه تساعد المتلقى على الوقوف على الطاقات الإيحائية الكامنة فى العمل الأدبى ، وكما يقول عبد القاهر، فإن "الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذى يفتحها، وإن الأغراض كامنة حتى يكون هو المستخرج لها"^(٣). ومن هنا فإن الإخلال بأحكام النحو ومعانيه يؤدي إلى التعقيد والغموض اللذين يقللان من القيمة الفنية للعمل الأدبي، يقول عبد القاهر: "إذا كان النظم سويا، والتأليف مستقيما، كان وصول المعنى إلى قلبك ثلث وصول اللفظ إلى سمعك، وإذا كان خلاف ما ينبغى وصل اللفظ إلى السمع وبقيت فى المعنى تطلبه وتتعب فيه، وإذا افترط الأمر فى ذلك صار إلى التعقيد الذى قالوا: إنه يستهلك المعنى"^(٤).

وإذا كان عبد القاهر يرفض التعقيد والغموض، فإنه يرفض أيضا السطحية والسهولة، ويرى أن النظم الجيد يحتاج إلى فكر وروية، وتخيل للمعاني النحوية، وليس هو الذى يقوم على تجميع المعانى بواسطة حروف العطف . ويعنى هذا أننا أمام ثلاثة

(١) دلائل الإعجاز : ٨١ .

(٢) المصدر نفسه : ٨٢/٨٢ وانظر المدخل الى دلائل الإعجاز: ٤، ٨ ، ودلائل الإعجاز ٤٩/٨٥/٨٧/٣٦١/٣٧٠/٣٩٢/٣٩٤/٤٠٥/٤١٠/٤١٥/٤٥٤/٥٢٥ .

(٣) دلائل الإعجاز : ٢٨ .

(٤) المصدر نفسه : ٢٧١، وراجع أسرار البلاغة : ٢٩ .

أنواع من النظم تتفاوت قيمتها الفنية، ويبدو أن النمط العالى من هذه الأنواع، هو النوع الذى يكون صدى لمعانة الإبداع، وما يتخللها من فكر وروية واختيار، أما النمط المتوسط فهو الذى يقوم على الربط بين شتات المعانى دون صهرها فى بنية كلية مترابطة الأجزاء، بحيث لا تستقل بعض العبارات بمعنى متميز، وإنما يتوقف فهم المعنى الكلى للنص على استيفاء هذه الترابطات. أما النمط الرديء والمرفوض فهو الذى يتسم بالتعقيد والغموض. يقول عبد القاهر : "وأعلم أن من الكلام ما أنت تعلم إذا تدبرته أنه لم يحتج وأضعه إلى فكر وروية حتى انتظم، بل ترى سبيله فى ضم بعضه إلى بعض سبيل من عمد إلى لآل فخرطها فى سلك ، لا يبغى أكثر من أن يمنعها التفرق، وكمن نضد أشياء بعضها على بعض لا يريد فى نضده ذلك أن تجيء له منه هيئة أو صورة، بل ليست إلا أن تكون مجموعة فى رأى العين، وذلك إذا كان معنك معنى لا يحتاج أن تصنع فيه شيئاً غير أن تعطف لفظاً على مثله، كقول الجاحظ: "جنّبك الله الشبهة، وعصمك من الحيرة، وجعل بينك وبين المعرفة نسباً، وبين الصدق سبباً، وحجب إليك التثبت، وزين فى عينك الإنصاف، وأذاقك حلاوة التقوى، وأشعر قلبك عز الحق، وأودع فى صدرك برد اليقين، وطرده عنك ذل اليأس، وعرفك ما فى الباطل من الذلة، وما فى الجهل من القلة ...". فما كان من هذا وشبهه، لم يجب به فضل إذا وجب، إلا بمعناه أو يمتون ألفاظه دون نظمه وتأليفه، وذلك لأنه لا فضيلة حتى ترى فى الأمر مصنعا، وحتى تجد إلى التخيّر سبيلا، وحتى تكون قد استدركت صواباً".^(١)

فكلام الجاحظ - برغم جماله الموسيقى - ^(٢) لا يعد من النمط العالى فى النظم، ^(١) دلالات الإيجاز : ٩٦ - ٩٨ . وما تجدر الإشارة إليه أن د. مصطفى ناصف فى تناوله لتطبيق عبد القاهر على نص الجاحظ قد ذكر أن ما ذهب إليه عبد القاهر يمثل وجهة نظره فى الفرق بين الشعراء النثر، وأن للنثر طريقة فى ترابط الكلمات تختلف بعض الاختلاف عن طريقة الشاعر، فطريقة الشاعر هى الجمع والتوحيد، وأخذ الأجزاء بعضها بعضاً ، ولكن عبارات النثر (الجاحظ) بسيطة مبثّرة. (انظر نظرية المعنى فى النقد العربى: ١٦ - ١٧ . ومن الواضح ان تعليق عبد القاهر يدور حول أنواع النظم أو الاساليب ، كما أنه لا يخص النظم أو النثر بأساليب معينة ، لأن نظريته فى النظم لا تفرق بينهما .

^(٢) أشاد عبد القاهر بهذا النص للجاحظ عند حديثه عن ضرورة خضوع القيم الموسيقية للمعنى . انظر أسرار البلاغة : ١٩ .

وذلك لأنه قائم على تجميع المعاني، والربط بينها بحروف العطف، مما يعنى أنه ليس هناك ارتباط قوى بينها، وأن صورة اتحاد أجزاء الكلام فيها ضعيفة، وأن حذف بعضها لا يؤثر فى السياق، لأن تصورهما فى النفس لا يكون تصورا واحدا، وإنما يكون تصورا متعدد الأجزاء، أو مفكك البنية، بينما النظم الجيد هو الذى يكون فيه حال الأديب كالبناى الذى يختار لبناته ويحكم أجزاء بنيانه، ويزاوج بينها فى وحدة متماسكة. وإذا كان البناء محكما فى عمله بطرق وأساليب معينة ومحددة، فإن الأديب مطلق الحرية فى اختيار الأساليب التى تلائم كل عمل أدبي؛ لأنه ليس هناك قوانين أو أساليب معينة تقيد حركة الإبداع. يقول عبد القاهر: "واعلم أن ماهو أصل فى أن يدق النظر، ويغمض المسلك فى توخى المعانى التى عرفت: أن تتحد فى أجزاء الكلام ويدخل بعضها فى بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن تحتاج فى الجملة إلى أن تضعها فى النفس وضعا واحدا، وأن يكون حالك فيها حال البانى يضع بيمنه ههنا فى حال ما يضع بيساره هناك، نعم، وفى حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين، وليس لما شأته أن يجيء على هذا الوصف حد يحصره، وقانون يحيط به، فإنه يجيء على وجوه شتى وأنحاء مختلفة" (١).

وبناء على هذا يقول عبد القاهر: "وإذا قد عرفت هذا النمط من الكلام، وهو ما تتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعا واحدا، فاعلم أنه النمط العالى والباب الأعظم، والذى لا ترى سلطان المزية يعظم فى شيء كعظمته فيه" (٢).

ولا تتقدم دراسة النظم بعد عبد القاهر، وإنما يكرر من جاء بعده أفكاره وآراءه، أو أفكار وآراء أنقاد السابقين عليه، ويتضح هذا عند أسامة بن منقذ ت ٥٨٤هـ (٣)،

(١) دلائل الإعجاز: ٩٣، ومما يجدر بالذكر أن عبد القاهر يشير إلى بعض الأساليب التى يتحقق بها المزاجية بين معاني الكلام، كالشرط والأجزاء والتقسيم. انظر المصدر نفسه: ٩٤/٩٣.

(٢) المصدر نفسه: ٩٥.

(٣) انظر البديع فى نقد الشعر: ١٦٣.

والفخر الرازي تـ ٦٠٦ هـ (١)، والسكاكي تـ ٦٣٦ هـ (٢)، وابن الأثير تـ ٦٣٧ هـ (٣)، وابن أبي الإصبع تـ ٦٥٤ هـ (٤)، وابن أبي الحديد تـ ٦٥٦ هـ (٥)، والطوفي تـ ٧١٦ هـ (٦)، وشهاب الدين الحلبي تـ ٧٢٥ هـ (٧)، وأحمد بن إسماعيل الحلبي تـ ٧٣٧ هـ (٨)، وجلال الدين القزويني تـ ٧٣٩ هـ (٩)، ويحيى بن حمزة العلوي تـ ٧٤٩ هـ (١٠)، والسيوطي تـ ٩١١ هـ (١١).

أما الفلاسفة فإن اهتمامهم بفصاحة الألفاظ، واتساع مفهوم الفصاحة لديهم يؤدي إلى اهتمامهم بالتراكيب؛ إيمانهم أن السياقات هي التي تظهر خصائص الألفاظ، وهي التي تضيف إلى إحياءاتها وطاقاتها التأثيرية، إحياءات وطاقات أكثر عمقا وامتدادا.

- (١) انظر نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ، مطبعة المؤيد، القاهرة ، ١٣١٧ هـ : ١٢ - ١٤ ، ١١٠/١٠٩ .
- (٢) انظر مفتاح العلوم : ١٩٧ - ١٩٩ .
- (٣) انظر الجامع الكبير : ٨١/٦٦/٦٥ ، والمثل السائر : ٣١٦/٣٠٧/٢٠٩/١٦٦/١٦٣/٩٧/٩٣/١ ، ٣١٨ ، ٢٢٣/٢٢٢/٢٢٠/٢١٩/٢ ، ٢٢٣/٢٢٢/٢٢٠/٢١٩/٢ ، ٢٢٣/٢٢٢/٢٢٠/٢١٩/٢ .
- (٤) انظر الخواطر السوانح في أسرار الفواتح : ١١٦ ، وبيع القرآن : ١٦٦/١٦٤/٧٨/٧٧ ، وتحرير التحرير : ١٩٦/١٩٤/١٩٦/١٩٤/٤٢٥/٤٢٦/٤٢٩ - ٤٣٢ - ومما يجدر بالذكر أن ابن أبي الإصبع قد عبر عن مفهوم النظم بعدد من المصطلحات: كحسن النسق ، والانسجام ، وائتلاف اللفظ مع المعنى، كما ذكر أن مقتضى البلاغة هو الذي يتحكم في تأليف الكلام ، انظر تحرير التحرير : ١٢٧/١٧٤/١٩٨/٢٦٧/٣٣٢/٣٦٤/٤٠٦/٤١٧/٤٢٦/٤٢٨/٥٢٨/٥٤٥/٥٦١/٥٦٢ .
- (٥) انظر شرح نهج البلاغة : ٢٧٨/٢٧٧/٧ ، ١٧٢/٧ .
- (٦) انظر الإكسير في علم التفسير : ٩٣ - ٩٦ .
- (٧) انظر حسن التوسل : ١٠٣ .
- (٨) انظر جوهر الكنز : ٢٩٨/٢٩٧/٢٤١/٤٢ .
- (٩) انظر الإيضاح في علوم البلاغة : ٨٢/٨١/٧٨/٧٧/٧٤/١ ، ٤٧٤-٤٧٠/٢ .
- (١٠) انظر الطراز : ١٢٠/١٢١/١٢٥/١٢٦/١٢٧/٢ ، ٢٢٥/٢٢٢/٢ ، ٥٣/٢/٥٦٦/٥٨/١٤٤/١٤٧/١٤٥ .
- (١١) انظر الاتقان في علوم القرآن : ٣/٢٩٦/٢٩٩/٣١٦/٣٧٠/٣٧١ .

ويتضح هذا من خلال حديث ابن سينا عن المقدمات الشعرية، وكون المحاكاة والتخييل من مقومات الشعرية، وأن أثر هذه المقومات لا يتضح إلا في طريقة بنائها لغويا، يقول: " وهذه المقدمات (الشعرية) ليس من شرطها أن تكون صادقة، ولا كاذبة، ولا دائمة، ولا شائعة، بل أن تكون مخيلة، ويكاد أن يكون أكثرها محاكيات للأشياء يثشيء من شأنها أن توقع تلك التخييلات، فيحاكي الشجاع بالأسد، والجميل بالقمر، والجاد بالبهر، وليس كلها بمحاكيات إلا أن نحو قولها موجه نحو التخييل فقط".^(١)

فقد تخلو المقدمات الشعرية من التشبيهات والاستعارات، ومع ذلك فإنها تحظى بقر كبير من الخصائص الشعرية، وذلك لأن البناء اللغوي لها قادر على إثارة خيال المتلقى بما يوفره من تفاعلات بين الألفاظ والسياقات، وبما ينتج عنه من إطلاق للإيحاءات والظلال الفنية.

ويذكر حازم القرطاجني أن تأثير العمل الأدبي يتوقف على تمكين الألفاظ في مواضعها بحيث تعبر عن المعاني والأغراض التي تهدف إليها، ويتضح هذا من تفرقة بين الوضع المؤثر، والوضع الذي لا يؤثر. فيقول: "إنما الوضع المؤثر وضع الشيء الموضع اللائق به، وذلك يكون بالتوافق بين الألفاظ والمعاني والأغراض من جهة ما يكون بعضها في موضعه من الكلام متعلقا ومقترنا بما يجانسه، ويناسبه، ويلأئمه من ذلك، والوضع الذي لا يؤثر يكـ، بالتباين بين الألفاظ والمعاني والأغراض من جهة ما يكون بعضها في موضعه من الكلام متعلقا ومقترنا بما يناقضه ويدافعه وينافره".^(٢)

ومن هنا تتعدد إشارات إلى فاعلية السياق في إبراز الخصائص الجمالية للنص الأدبي، وإلى كون الكلمة لا تكتسب وجودها الحقيقي إلا إذا كانت مقترنة مع غيرها في سياق^(٣)، كما أن العبارة "إنما تدل على المعنى بوضع مخصوص وترتيب مخصوص، فإن بدل ذلك الوضع والترتيب زالت تلك الدلالة"^(٤).

(١) الحكمة المروضية في معاني كتاب الشعر : ١٦ .

(٢) منهاج البلاغ : ١٥٣ ، وراجع المصدر نفسه : ١٦/١٧/١٢٩/٢٢٢/٢٢٤/٢٤٥ .

(٣) انظر المصدر نفسه : ٢٢٣/٢٧١/٣٧٢ .

(٤) المصدر نفسه : ١٧٩ ، وراجع مفهوم الشعر د. جابر عصفور : ١٢٤ .

ويحرص الفلاسفة على سلامة البناء اللغوي للخطابة لتحقيق الغاية منها بما توفره من تكامل لجانبى الإفهام والإلذاذ، ويرون أن ذلك يتوقف على مراعاة "واجب الكلام" (١) بحيث تكون الألفاظ المركبة "أتم دلالة وأبين إفادة وإفهاماً" (٢).

ويضعون عددا من الشروط التى تساعد على ذلك منها :

(أ) أن يراعى الرباطات وذلك يكون بالآتى: (٣)

(١) أن يراعى الخطيب وضع حروف الرباطات فى المواضع التى يجب أن تكون فيها من القول، وذلك بأن ترتب هذه الروابط فى المواضع التى يكون الكلام بها أفصح وأبين.

(٢) أن لا يدخل الخطيب بين الرباط الأول والثانى، رباطا آخر ليس شأنه أن يقع بينهما ، فإن هذا يجعل القول متعلقا غير مفهوم إلا أن يكون ذلك الرباط الداخل دالا على العلة ، والمعيار الذى يستند إليه فى ذلك هو توافر تمام الإيانة.

(ب) أن يراعى حق الكلام من التذكير والتانيث والافراد والتثنية والجمع (٤).

(ج) أن يراعى حق الكلام من التقديم والتأخير ، بحيث يكون الكلام عفوا غير متكلف، حسن الدلالة (٥).

(د) مراعاة سهولة تفهم معنى الكلام بوجود علامات الاتصال والانفصال فى الكلام المكتوب، وتجنب كثرة الرباطات فى المتلو، وأن يراعى ذلك حق هيئات الدلالة حتى تكون أتم إفادة وإفهاما (٦).

(هـ) مراعاة عدم إيقاع اللفظ موقعا يمكن أن تقتزن دلالته بموضعين، لحاجته إلى

(١) انظر الخطابة لابن سينا : ٢١٣ . (٢) انظر تلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٧٢ .

(٣) انظر الخطابة لابن سينا : ٢١٣ - ٢١٤ ، وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٧٢ - ٢٧٣ .

(٤) انظر الخطابة لابن سينا : ٢١٥ ، وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٧٤ - ٢٧٥ .

(٥) انظر الخطابة لابن سينا : ٢١٣ / ٢١٥ .

(٦) انظر الخطابة لابن سينا : ٢١٥ ، وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٧٦ .

قريفة توضح أى الموضوعين هو المقصود^(١).

وقد كشفت دراسة النقاد والبلاغيين والفلاسفة لأسلوب النثر عن عدة أمور هي:

أولاً: أن الأسلوب يجب أن يراعى أحوال المخاطبين ومقاماتهم :

يرى النقاد والبلاغيون أنه لكي يحقق الأسلوب فعاليتها، فإنه يجب أن يراعى أحوال المخاطبين ومقاماتهم؛ وذلك لأن لكل طبقة من الناس أسلوباً يلائمها ويراعى مكانتها الاجتماعية، وقدرتها على الفهم، ومن هنا فإن الأسلوب الذى يخاطب به الملوك والسادة لا يصلح لمخاطبة العامة والسوقة، والعكس صحيح، يقول بشر بن المعتمر :
"وينبغى للمتكلم أن يعرف أقدار المعانى ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعانى، ويقسم أقدار المعانى على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"^(٢).

ويذكر ابن قتيبة أن الكاتب يجب أن يلائم بين كلامه وبين أقدار المكتوب إليهم يقول: "ونستحب له أيضاً أن ينزل ألفاظه فى كتبه، فيجعلها على قدر الكاتب والمكتوب إليه، وأن لا يعطى خسيس الناس رفيع الكلام، ولا رفيع الناس ضميم الكلام"^(٣)، وإذا ينتقد بعض الكتاب الذين تهاونوا فى مراعاة هذه القاعدة، ويرى أن الخلل قد دخل أسلوبهم، وأن الفساد قد أتى على كتبهم، يقول: "فإنى رأيت الكتّاب قد تركوا تفقد هذا من أنفسهم وخلطوا فيه، فليس يفرقون بين من يكتب إليه "قرأيك فى كذا"، وبين من يكتب إليه "فإن رأيت كذا"، و " رأيك" إنما يكتب بها إلى الأكفاء والمساوين، ولا يجوز أن يكتب بها إلى الرؤساء والأستاذين؛ لأن فيها معنى الأمر ولذلك نصبت، ولا يفرقون

(١) انظر الخطابة لابن سينا : ٢١٥ ، وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٧٦ .

(٢) البيان والتبيين : ١٣٨/١ - ١٣٩ ، وراجع الصحيفة الهندية فى البلاغة فى المصدر نفسه : ٩٢/١

- ٩٣ ، وصناعة الكتاب لأبي جعفر النحاس : ١٥٣ ، ودراسات فى نقد الأدب العربى : د. بدوي طبانة

: ٢٠٤ ، وما تجدر الإشارة إليه أن نظرة ابن وهب وأبي هلال العسكري تتطابق مع نظرة بشر،

انظر البرهان فى وجوه البيان : ١٥٣ - ٢٧١ - ٢٨٠ ، وكتاب الصناعتين : ٢٥ ، ٣٣ ، ١٦٠ ، ١٦٤ ، ١٦٥ .

(٣) أبى الكاتب : ١٤ .

بين من يكتب إليه: "وأنا فعلت ذلك"، وبين من يكتب إليه: "ونحن فعلنا ذلك"، ونحن لا يكتب بها عن نفسه إلا أمر أو ناه؛ لأنها من كلام الملوك والعظماء" (١).

ويدعو إبراهيم بن المدبر الكتاب إلى مراعاة المكانة السياسية والاجتماعية والعلمية لمن يكتبون إليه، ويجعل طبقات الكلام على ثمانية أقسام، منها أربعة للطبقة العلوية، وأربعة دونها، ويرى أن لكل طبقة منها درجة، وأن لكل قسمة حظا لا يتسع للكاتب البليغ أن يقصر بأهلها عنها، ويقلب معناها إلى غيرها، (٢).

أما الطبقات العليا فهي (٣): طبقة الخلفاء، وطبقة الوزراء والكتاب، وطبقة أمراء الثغور وقواد الجيوش، وطبقة القضاة. أما الطبقات التي دونها فهي (٤): طبقة الملوك الذين أوجبت نعمهم تعظيمهم وتفضيلهم، وطبقة وزرائهم وكتابهم وأتباعهم، وطبقة العلماء، وطبقة أهل القدر والجلالة والظرف والأدب.

ويرى إبراهيم بن المدبر أن عدم مكاتبة كل طبقة بما هي أهل له من المعاني والأساليب - يعد خروجاً على مقتضى البلاغة، لأنه يهجن المعنى ويفسد الأسلوب ويعد ظلماً لحق المكتوب إليه، ونقصاً في مكانة الكاتب، يقول: "ولكل طبقة من هذه الطبقات معان ومذاهب يجب عليك أن تراعيها في مراسلتك إليهم في كتبك، وتزن كلامك في مخاطبتهم بميزانه، وتعطيه قسمة، وتوفيه نصيبه، فإنك متى أضعت ذلك لم أمن بك أن تعدل بهم غير طريقهم، وتسلك بهم غير مسلكهم، وتجرى شعاع بلاغتك في غير مجراه، وتنظم جوهر كلامك في غير سلكه، فلا تعتد بالمعنى مالم تلبسه لفظاً جزلاً لائقاً بمن كاتبته، ومشابها لمن راسلته، فإن إلياسك المعنى - وإن شرف وصلح - لفظاً مختلفاً عن قدر المكتوب إليه، ولم تجز به عادتهم - تهجين للمعنى، وإخلال بقدره، وظلم لحق المكتوب

(١) أنب الكاتب : ١٤ - ١٥ .

(٢) انظر الرسالة العنراء : ١٠، وراجع العقد الفريد : ١٨٠/٤ .

(٣) انظر الرسالة العنراء : ١٠، وراجع العقد الفريد : ١٨٠/٤ .

(٤) انظر الرسالة العنراء : ١١ وراجع العقد الفريد : ١٨٠/٤ .

إليه، ونقص مما يجب له (١).

ويناء على ذلك يذكر إبراهيم بن المديني أن عدم القدرة على تحديد الأسلوب المناسب لنوعية المتلقى - يعد إخلالا بحق الكلام، وإخلالا له في غير محله. يقول: "ولتخاطبنا خاصا بكلام عام، ولا عاما بكلام خاص، فمتى خاطبت أحدا بغير ما يشاكله فقد أجريت الكلام غير مجراه وكشفتة" (٢). ومن هنا فإنه يدعو الكاتب إلى العناية بأسلوبه، وانتقاء ألفاظه، بحيث تعبر عن حق المعنى، وتلائم قدر المتلقى وحاله يقول: "فلا تخرج كلمة حتى ترزنها بميزانها، فتعرف تمامها ونظامها، ومواردها ومصادرها" (٣).

ويرجع أبو على المازني أسباب قلة البلغاء المترسلين إلى أن المترسل محتاج إلى مراعاة أمور كثيرة إن أهملها أو أهمل شيئا منها رجعت النقيصة إليه وتوجهت اللائمة عليه، منها تبين مقادير من يكتب عنه وإليه، حيث لا يرفع وضيعا، ولا يضع رفيعا، ومنها وزن الألفاظ التي يستعملها في تصاريفه، حتى تجيء لائقة بمن يخاطب بها مفخمة لحضرة سلطانه التي يصدر عنها (٤).

أما الفلاسفة، فقد اتضح من حديثهم عن تفاوت درجات التصديق ووسائل الإقناع بين الخطابة وغيرها من الصنائع القياسية - أن مراعاة أحوال المتلقى من الأمور الأساسية التي تعنى بها الخطابة في تحقيق مهمتها - ومن هنا فقد رأوا أن أسلوب النوع الواحد من الخطابة يختلف باختلاف المقامات ونوعية المخاطبين، وأن

(١) انظر الرسالة العنراء : ١١ - ١٢، وراجع العقد الفريد : ١٨١/٤.

(٢) انظر الرسالة العنراء : ٢٥، وراجع المصدر نفسه : ١٥، والعقد الفريد : ١٨٢/٤.

(٣) الرسالة العنراء : ٢٥.

(٤) مقدمة شرح ديوان الحماسة : ١٩/١، وما تجدر الإشارة إليه أن هذه الأفكار تتكرر عند النقاد

التالين للمازني انظر : مواد البيان : ٧٦ - ٧٩، قانون ديوان الرسائل لابن الصيرفي : ١٠١،

١٢٧، ١٢٨، إحكام صنعة الكلام للكلامي : ٣٩، ٦٢، ٧٥، ٢٤١، الجامع الكبير لابن الأثير :

٢٢، جوهر الكنز لأحمد بن إسماعيل الحلبي : ٢٩٥، صبيح الأعشى : ٢٨٠/٦ - ٢٩٤، ٢٩٧،

٧٢/٧ - ٧٣، ١٢٨/٨ - ١٣٢، ١٤٧.

الأسلوب الموجه إلى العامة يختلف عن الأسلوب الموجه إلى الخاصة، فأسلوب الخطابة المشورية أو المدحية يختلف بحسب المقام والمتلقي، فإذا كانت هذه الخطب موجهة إلى المحافل العامة، فإنها تستخدم من الأسلوب ما يظهر التفخيم والتعظيم، وما يستحوذ على مشاعر العامة، أما إذا كانت موجهة إلى الأفراد من الناس، فإن هذه النوعية من الأساليب لا يليق التوجه بها إليه، يقول ابن سينا: "وليس حال الخطب المشورية والمدحية التي يخطب بها على رأس الملأ، ويراد منها التفخيم والتنويه لما يقال، وحال المشورة التي يحكم بها واحد عند واحد بمنزلة واحدة، فإن الخطبة تحتل من الإفراطات ما يقبح أن يخاطب به الواحد على سبيل المشاورة"^(١).

ويتضح هذا الأمر أيضا في الخطب المشاجرية، أو في القول الخصومي، فهذا النوع من الخطب، إذا كان في مجلس خاص بين يدى حاكم واحد- يجب أن يكون محددا ودقيقا وواضحا، بحيث يلتزم الخطيب بعرض القضية، والحجج المؤيدة لها دون اللجوء إلى التهويلات أو الصور الفنية، أو أى وسيلة فنية يمكن أن تعوق إظهار الغرض الخاص بالأمر، وبمعنى آخر فإن أسلوب هذه الخطب يجب أن يكون شديد المطابقة للمعنى، ويرغم ما قد يبدو من عدم فنية هذا النوع من الأسلوب إلا أنه يعد الأسلوب الملائم لهذا المقام؛ لأن الخطيب إذا لجأ في هذا المقام إلى استخدام الوسائل الفنية، فإنه يبدو متكلفا في عرض دعواه، ويعيدا عن إصابة غرضه، ومن ثم فلا يأمن الخسران والفشل في مهمته.

وعلى العكس من ذلك إذا كان القول الخصومي على رأس الملأ، أو متوجها إلى العامة في محفل عام، فإن الخطيب يجب أن يستعين بكل الوسائل الفنية الممكنة لإقناع هذا الجمع، ولذا يستعين بالاستعارات والتشبيهات والتهويلات كما يستعين بسمته وهيئته وتلويحاته الصوتية المعبرة عن المعنى، ويتعد عن الاستقصاء والدقة والتحقيق؛ لأنه يتوخى التأثير في أقل الناس فهما في الجماعة، أما في المجلس الخاص فإن من فيه من نوى التحصيل والتميز، وهؤلاء لا يحتاجون إلى التكلف الذي يحتاج إليه في

(١) الخطابة لابن سينا : ٢٢٢ .

المحافل. يقول ابن سينا : " والقول الخصومى يحتاج أن يُجعل قولاً شديداً التقريب من الغرض، وأن يكون اللفظ فيه شديداً المطابقة للمعنى لا سيما حيث لا يكون كالخطبة، بل يكون بين يدي حاكم واحد ومجلس خاص؛ وذلك لأن تكلف الخصومة في مثل هذا الموضع يكون أسير منه على رأس الملا المزدهم، فإن مثل هذا الموضع يحتاج إلى عمل واحد من الخطابة، وهو حسن العبارة، ولا يحتاج إلى كثرة الاستعارات والتشبيهات والتهويلات كما تحتاج إليها الخطبة التي على المنابر، وعند المحافل، بل الاشتغال في المشاجرة التي تكون في مجلس خاص يجب أن يكون مقصوداً على إظهار الغرض الخاص بالأمر، وأن يظهر بالقرب منه، وحتى لا يكون الشاكي منهما أيضاً قد بعد عن المراد؛ وذلك لأن القاضي الخاص، مصرح مهذب مخلص، لا يحتاج منه إلى التكلف الذي يحتاج إليه في المحافل ، فلذلك لا نجد المعتادين للخطبة على رؤس الملا ينجحون في مجالس الخاصة إنجاحهم على المنابر، لأن النفاق والخذل بالوجه هناك أحسن وأروج لأن ما يراد به مخاطبة الجمهور فقد يكون شيئاً غير ذلك الحقيقي جداً، لأن ما يراود أن يفهمه جماعة يكون بحسب الأقرب إلى فهم أردلهم، وأما ما يخاطب به الخواص، فهو شيء آخر، فإذا كان المراد بالخطاب العامي هو التكثر، ليس التحقيق، فالنفاق انتفع فيه من الاستصاء^(١).

ثانياً: إن الأساليب تتنوع بين الإيجاز والإطناب تبعاً لما يفرضه الموضوع، و مراعاة لأحوال المخاطبين:

ويترتب على اختلاف الأساليب باختلاف أحوال المخاطبين ومقاماتهم، أن النقاد والبلاغيين قد رأوا أن مواطن الإيجاز غير مواطن الإطناب، وأن المدار في ذلك على إعطاء كل مقام حقه، واستيفاء جوانب الموضوع. فبرغم أن الإيجاز هو البلاغة عند ابن المقفع، إلا أنه يرى أن الإكثار في غير خطل، والاطالة في غير إملال من حق المقام

(١) الخطابة لابن سينا : ٢٣٤- ٢٣٥ ، وانظر المصدر نفسه : ٢١٨ ، ٢٢٢. وراجع تلخيص الخطابة

لابن رشد : ٢٠٢ - ٢٠٤ .

والموقف في الخطب التي تكون بين السماطين، وفي إصلاح ذات البين^(١).

ويذكر الجاحظ أن جميع خطب العرب، من أهل المدر والوير، والبدو والحضر، على ضربين: منها الطوال، ومنها القصار، ولكل ذلك مكان يليق به، وموضع يحسن فيه^(٢). كما يذكر أنه ليس بإطالة ما لم يجاوز مقدار الحاجة ووقف عند منتهى البغية^(٣). وأنه ربما كان الإيجاز محمودا، والإكثار مذموما، وربما رأيت الإكثار أحمد من الإيجاز، ولكل مذهب وجه عند العاقل، ولكل مكان مقال، ولكل كلام جواب^(٤).

ومن هذا نتبين أن الجاحظ يرى أن كل موضوع هو الذي يفرض أسلوبه الخاص به من الإيجاز أو الإطناب، تبعا لقدرته أي منهما على توفيقه حقه المفروض له، وتبعا للملازمة لمن يتوجه إليه، وما يجب من الحرص على التأثير فيه. ومن هنا فقد لاحظ أن أسلوب القرآن الكريم يتنوع بين الإيجاز والإطناب تبعا لاختلاف نوعية المخاطبين ورغبة في التأثير فيهم، يقول: "ورأينا الله تبارك وتعالى، إذا خاطب العرب والاعراب، أخرج الكلام مخرج الإشارة والوحى والحذف، وإذا خاطب بنى إسرائيل أو حكى عنهم جعله مبسوطا، وزاد في الكلام^(٥)."

كما يذكر أن الله عز وجل قد ردد ذكر قصة موسى وهود وهارون وشعيب وإبراهيم ولوط وعاد وثمود، وكذلك ذكر الجنة والنار، وأمور كثيرة: لأنه خاطب جميع الأمم من العرب، وأصناف العجم، وأكثرهم غبي وغافل، أو معاند مشغول الفكر، ساهى القلب^(٦).

فهذا الترداد مقصود به التأثير في المتلقين، أي أنه ما يفرضه حق وواجب الكلام، وإذا مدح أسلوب الرسول صلى الله عليه وسلم لأنه استعمل المبسوط في موضع البسط، والمقصود في موضع القصر^(٧).

(١) انظر البيان والتبيين : ١١١/١ .

(٢) المصدر نفسه : ٧/٢، وراجع الحيوان : ٩٣/١١/١ .

(٣) الحيوان : ٧/١ . (٤) رسائل الجاحظ (رسالة في البلاغة والإيجاز) : ١٥٢/٤ .

(٥) الحيوان : ٩٤/١ (٦) البيان والتبيين : ١٠٥/١ .

(٧) المصدر نفسه : ١٧/٢، وراجع المصدر نفسه أيضا : ٣١١/١ .

ويرى ابن قتيبة أن تنوع الأساليب بين الإيجاز والإطناب محكوم بطبيعة الموضوع وأحوال وأقدار المخاطبين، وبكيفية التأثير فيهم. يقول: "فالخطيب من العرب، إذا ارتجل كلاما في نكاح أو حمالة، أو تحضيض، أو ما أشبه ذلك - لم يأت به من واد واحد، بل يفتن: فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطنل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين ويكشف بعضها حتى يفهمها بعض الأعجمين، ويشير إلى الشيء ويكنى عن الشيء، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وقدر الحفل، وكثرة الحشد، وجلالة المقام" (١).

ومن هذا يتضح أن الخطيب يفتن في تنويع أساليبه، لأن لكل أسلوب غاية تختلف عن غايات الأساليب الأخرى، ومن ثم فإن الإيجاز لا يصلح في موضع الإطناب، والعكس صحيح، وإذا فإن أساليب القرآن قد تنوعت تبعا للغاية التي يهدف إليها كل أسلوب، مما يعنى أنه ليس هناك أسلوب مثالي يصلح لكل موضوع، فلكل مقام مقال. يقول ابن قتيبة: "ولو كان الإيجاز محمودا في كل الأحوال لجرده الله تعالى في القرآن، ولم يفعل الله ذلك، ولكنه أطال تارة للتوكيد، وحذف تارة للإيجاز، وكرر تارة للإفهام" (٢).

ومن هنا يرى أن الأسلوب الذي يتوجه إلى العامة يختلف عن الأسلوب الذي يتوجه إلى الخاصة، خاصة إذا كان الموضوع الذي يعبر عنه خطيرا وجليلا، يقول: "وليس يجوز لمن قام مقاما في تحضيض على حرب أو حمالة بدم، أو أصلح بين عشائر، أن يقلل الكلام ويختصره، ولا لمن كتب إلى عامة كتابا في فتح أو إستصلاح أن يوجز" (٣). فهذه الأمور من الجسامة والخطورة بحيث تحتاج - لإشعار المتلقى بجسامتها وخطورتها، خاصة إذا كان المتلقى من العامة - إلى وسائل تأثير مختلفة غير الإيجاز. ويعضد هذا الرأي بقوله: "ولو كتب كاتب إلى أهل بلد في الدعاء إلى الطاعة والتحذير عن المعصية كتاب يزيد بن الوليد إلى مروان حين بلغه

(١) أدب الكاتب : ١٥ - ١٦ .

(٢) تنويع مشكل القرآن : ١٣ .

(٣) المصدر نفسه : ١٦ ، وراجع صناعة الكتاب : ١٥٢ .

عنه تلكؤه في بيعته: "أما بعد فإنني أراك تقدم رجلا وتؤخر أخري، فاعتمد على أيتهما شئت، والسلام"، لم يعمل هذا الكلام في أنفسهما عمله في نفس مروان، ولكن الصواب أن يطيل ويكرر، ويعيد ويبيدي، ويحذر ويُنذر^(١).

ويرى ابن وهب أن الخطيب أو المترسل لا يكون موصوفاً بالبلاغة، إلا إذا كان عارفاً بمواقع القول وأوقاته، واحتمال المخاطبين له، فلا يستعمل الإيجاز في موضع الإطالة فيقصر عن بلوغ الإرادة، ولا الإطالة في موضع الإيجاز، فيتجاوز في مقدار الحاجة إلى الإضجار والملافة^(٢). فلكل من الإيجاز والإطالة موقع يحسن فيه، ولا يسد غيره مسده، ومن ثم فإن الخلط بين موقعيهما واستعمال أحدهما في موضع الآخر يعد تقصيرا في حق البلاغة، وعجزاً عن توفية الكلام حقه، وعائقاً أمام التأثير في المتلقي. وليؤكد ابن وهب هذا المفهوم، فإنه يعلق علي قول جعفر بن يحيى: "إذا كان الإكثار أبلغ كان الإيجاز تقصيرا، وإذا كان الإيجاز كافيا، كان الإكثار هذرا - بقوله: "فبين ما يحمد من الإيجاز وما يحتاج إليه من الإكثار"^(٣).

وبرغم ما قد تنشئ به هذه النظرة من أن توفية المعنى حقه هو الذي يفرض أسلوبه من الإيجاز أو الإطناب أولاً، ثم تأتي مراعاة أحوال المخاطبين بعد ذلك، إلا أن ابن وهب يتغاضى عنها، ويلجأ في تفسير تنوع الأساليب بين الإيجاز والإطناب إلى النظرة الشائعة التي تخص الإيجاز بالخاصة، والإطناب بالعامية، يقول: "فأما المواضع التي ينبغي أن يستعمل كل واحد منهما فيه، فإن الإيجاز ينبغي أن يستعمل في مخاطبة الخاصة، ونوى الأفهام الثاقبة الذين يجتزئون بيسير القول من كثيره ويمجمله عن تفسيره، وفي المواعظ والسنن والوصايا التي يراد حفظها ونقلها... وأما الإطالة ففي مخاطبة العوام، ومن ليس من نوى الأفهام، ومن لا يكتفى من القول بيسيره، ولا يتفق ذهنه إلا بتكريره، وإيضاح تفسيره، ولهذا استعمل الله - عز وجل في مواضع من كتابه تكرير القصص، وتصريف القول، ليفهم من يبعد فهمه، ويعلم من قصر علمه،

(١) المصدر نفسه والصحيفة نفسها، وراجع مواد البيان: ٩٤ - ٩٥.

(٢) البرهان في وجوه البيان: ١٥٣. (٣) المصدر السابق: ١٥٤.

واستعمل في مواضع أخر الإيجاز والاختصار لنوى العقول والأبصار^(١).

إن ابن وهب يرى - كالجاحظ وابن قتيبة - أن مخاطبة العوام تختلف عن مخاطبة الخواص، ويستند - مثلهم - في تعضيد هذه الفكرة إلى ما هو موجود في الواقع الأدبي الذي يمتثل عنده في القرآن الكريم، وأحاديث الرسول والأئمة، ومن هنا فإنه يشيد بأسلوب الإمام على بن أبي طالب: لأنه ممن شرع في المعنيين من الإيجاز والإطالة، فملم في الإيجاز من التقصير، وفي الإطالة من الإسهاب والتكثير، وتقدم الناس جميعاً في ذلك^(٢).

ويتفق الرماني مع النقاد السابقين في أن " لكل من الإيجاز والإطناب موضعاً يكون به أولى من الآخر، لأن الحاجة إليه أشد والاهتمام به أعظم"^(٣)، ولكنه لا يذكر اختصاص الإيجاز بالخاصة، والإطناب بالعامّة، وكأنه يلمح إلى أن طبيعة الموضوع يجب أن تحتل المكانة الأولى في فرض الأسلوب الملائم لها من الإيجاز أو الإطناب، ومن هنا فإنه يهتم ببيان الفرق بين الإيجاز والتقصير، وبين الإطناب والتطويل، فـ " الإيجاز بلاغة، والتقصير عي، كما أن الإطناب بلاغة والتطويل عي، والإيجاز لا إخلال فيه بالمعنى المدلول عليه، وليس كذلك التقصير؛ لأنه لا بد فيه من الإخلال، فأما الإطناب فإنما يكون في تفصيل المعنى، وما يتعلق به في المواضع التي يحسن فيها ذكر التفصيل... فلما التطويل فعيب وعي: لأنه تكلف فيه الكثير فيما يكفي منه القليل"^(٤).

ومن هذا يتبين أن الإيجاز والإطناب محكومان بالفائدة، أما التقصير والتطويل فلا يبلغانها، فالتقصير إخلال بما لا بد منه لإتمام المعنى، والتطويل تكلف وزيادة في المعنى، ومن هنا فإن الأديب إذا استند في تنويع أساليبه إلى أحوال المخاطبين من العامة والخاصة فقط، فإنه يجنح إلى التقصير أو التطويل، أما إذا استند أولاً إلى طبيعة الموضوع، وتوفيق المعنى حقه، فإنه يحقق لأساليبه جمالها وفعاليتها.

وبرغم عدم اختلاف موقف أبي هلال العسكري من تنوع الأساليب بين الإيجاز

(١) المصدر نفسه: ١٥٤ - ١٥٥.

(٢) البرهان في وجوه البيان: ١٦١.

(٣) النكت في إعجاز القرآن: ٧٩.

(٤) النكت في إعجاز القرآن: ٧٩.

والإطناب عما وجدناه عند السابقين^(١)، إلا أنه يتميز عنهم بتفصيل القول فيما يخص أنواع الكتب والرسائل منها، ويلاحظ أنه في هذا الصدد يجمع بين كون الموضوع هو الذي يفرض أسلوبه، وبين ملاءمة الأسلوب لحال وقدر الكاتب والمكتوب إليه.

فالكتب السلطانية التي تُنشأ في أمر الأموال وجبايتها واستخراجها يجب أن يُحمل الكلام فيها على الإطالة حتى يتبين المأمور بها وجه ما رآه السلطان وبُدره، فيمتثل له، ويحذر من الإخلال والتقصير^(٢)، أما الكتب التي تنشأ في الإحماد والإذنام فسييل الكلام فيها أن يُشبع بحسب حال المكتوب عنه من الإحسان أو الإساءة، ليرتاح بذلك قلب المطيع، ويرتاع قلب المسيء^(٣)، أما الكتب التي يكتبها العمال إلى الأمراء ومن فوقهم في إنهاء الأخبار وتقرير صور ما يلونه من أعمال فقد تتنوع بين الإطناب والإيجاز تبعاً لطبيعة الموضوع ومهابة المكتوب إليه^(٤)، وأما الكتب التي تنشأ في الشكر فسييلها أن تكون موجزة إذا كان للكاتب مقدمات في الحرمة، ووسائل من الخدمة عند المكتوب إليه، أما إذا كانت صناعته التكسب بتقريب الملوك وإطراء السلاطين، فلا يقبح إكثار الثناء من هؤلاء^(٥)، وسيل ما يكتب به التابع إلى المتبوع في معنى الاستعطاف ومسألة النظراء وشكايه الحال، أن تكون موجزة^(٦)، أما الكتب التي تنشأ في الاعتذار فسييلها أن تتجنب الإطناب والإسهاب^(٧).

ومن الأسباب التي يرجع إليها أبو علي المرزوقي قلة البلغاء المترسلين، أن المترسل محتاج إلى أن " يعلم أوقات الإسهاب والتطويل، والإيجاز والتخفيف، فقد يتقن ما يحتاج فيه إلى الإكثار، حتى يستغرق في الرسالة الواحدة أقدار القصائد الطويلة،

(١) انظر كتاب الصناعتين: ١٩٦-٢٠٠، وبيوان المعاني: ٨٩/٨٧/٢.

(٢) انظر كتاب الصناعتين: ١٦٢، وراجع مواد البيان: ٩٨، وصبح الأعشى: ٢٩٨/٦، ٣١٦.

(٣) انظر كتاب الصناعتين: ١٦٢، وراجع مواد البيان: ٩٩/٩٨.

(٤) انظر المصدر نفسه: ١٦٣، وراجع مواد البيان: ٩٩، وصبح الأعشى: ٢٩٥/٦، ٣١٥.

(٥) انظر كتاب الصناعتين: ١٦٣، وراجع مواد البيان: ١٠٠، وصبح الأعشى: ٣٢٠/٦، ٣٢١.

(٦) انظر كتاب الصناعتين: ١٦٤، وراجع مواد البيان: ١٠٠-١٠١، وصبح الأعشى: ٣٢١/٦.

(٧) انظر كتاب الصناعتين: ١٦٤، وراجع مواد البيان: ١٠١، وصبح الأعشى: ٣٢١/٦.

ويتفق أيضا ما تقنى فيه الإشارة، وما يجرى مجرى الوحي في الدلالة^(١).

ولكن المرزوقي في معرض إشادته بالمتوسلين لا يبين الأسباب الموجهة أو الموجهة للإيجاز أو الإطناب، وفي هذا الصدد فإننا نتساءل: هل الكتاب وحدهم - دون الشعراء - هم الذين يراعون هذا الأمر؟ ، وهل يفهم من حديثه أنه يفضلهم لأنهم يستطيعون التصرف في الأساليب، بينما لا يتعدى الشعراء الإيجاز إلى الإطناب؟. إن المرزوقي يسكت عن أي إجابة، مكتفيا بتفضيل الكتاب وبيان جسامته الأمر الملقى على كاهلهم.

ويكرر أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي ت ٥١٧ هـ^(٢)، وابن الصيرفي ت حوالي ٥٤٢ هـ^(٣)، وأبو القاسم الكلاعي ت حوالي ٥٤٥ هـ^(٤)، وأسامة بن منقذ ت ٥٨٤ هـ^(٥)، وابن أبي الإصبغ ت ٦٥٤ هـ^(٦)، وجلال الدين القزويني ت ٧٣٩ هـ^(٧) آراء النقاد السابقين، ولا يشذ عن هذا السياق إلا ابن سنان وابن الأثير، وشهاب الدين الحلي.

فابن سنان يرفض أن يكون الإطناب في الكلام نابعا من مراعاة أفهام المخاطبين، لا من طبيعة الموضوع نفسه، ولكي يصل إلى هذا الرأي فقد فرق بين معنيين للإطالة، أما الأول فهو الإطالة بمعنى تكرير المعاني والألفاظ الدالة على غرض واحد في معاريف مختلفة ووجه متباينة، ويرى أن هذه الإعادة لا تؤثر في الكلام حسنا ولا قبحا، أما الثاني فهو الإطالة بمعنى أن المعنى الذي يمكن أن يعبر عنه بالألفاظ يسيرة موجزة قد يحسن أن يعبر عنه بالألفاظ طويلة حتى يتمكن العامي من فهمه، ويعترض ابن سنان على هذا النوع من الإطالة؛ لأنها تمثل خروجاً عن حق تأليف الكلام، وذلك لأن المحمود من الكلام - عنده - هو ما عبر عن حق المعنى بدون غموض أو إيهام، ومن هنا فإذا كان الكلام الموجز غير دال على معناه فهو قبيح مذموم ، أما

(١) مقبلة شرح ديوان الحامسة : ٢٠/١ .

(٢) انظر قانون البلاغة : ٤٢٢/٤١٦/٤٠٥/٤٠٤ .

(٣) انظر قانون ديوان الرسائل : ١٢٠/١١٩/١١٨/١٠١ .

(٤) انظر إحكام صنعة الكلام : ٩٧ - ١٦٧/٩٨ . (٥) انظر البديع في نقد الشعر : ١٨٢ .

(٦) انظر تحرير التحرير : ٤٢٢ - ٤٢٤ . (٧) انظر الإيضاح في علوم البلاغة : ٢٨٠/١ .

إذا كان ظاهر الدلالة على المعنى، إلا أن العامى والبعيد الذهن لا يستطيع إدراكها، إلا إذا كان الكلام طويلا، فليس هذا بموجب أن يكون الإسهاب فى هذا الموضع أفضل من الإيجاز. ويؤيد هذا أن النقوش الغليظة فى كثير من الصناعات لا تكون أحسن من النقوش الدقيقة، لأن تلك تتركها الضعيف البصر، ويتعذر عليه إدراك هذه، كما أننا لو عددنا الإسهاب أكثر ملاءمة لإفهام عوام الناس، فإنه يجب تبعا لذلك أن يؤلف الكلام من الألفاظ العامة المبتذلة؛ لأنهم أقدر على فهمها، وهذا ما لم يذهب إليه أحد، ولا التزمه ملتزم^(١).

ويسوق ابن سنان دليلا آخر يؤيد رفضه لتنوع أساليب الكلام بين الإيجاز والإطناب بحسب أفهام المخاطبين لا بحسب الموضوع، فيذكر أنه ليس المخاطب تأثير فى حسن تأليف الكلام وقبحه، ولو جاز أن يعتبر الكلام بالاضافة إلى المخاطب، لجاز أن يعتبر بالإضافة إلى المخاطب به، حتى يكون ذلك مؤثرا فى صحته أو فساده وحسنه أو قبحه، وكنا نستحسن كلام العالم العاقل، وإن كان رديء التأليف، ونستقيح كلام الجاهل، وإن كان فى أعلى طبقات الفصاحة^(٢).

فمكانة المخاطب أو المخاطب ليست معيارا يُستند إليه فى تقويم العمل الأدبى، وذلك لأن العمل الأدبى عمل لغوى فى المقام الأول، ومن ثم فإن الحكم بجويته أو ردايته، يجب أن يستند أولا إلى نجاح أو فشل الصياغة الفنية لأنوات العمل فى التعبير عن المعنى الذى بتناوله، أما أن يكون المخاطب هو الذى يفرض على الأديب أسلوبا خاصا أو صياغة معينة، فإن ذلك كفىل بأن يقود إلى السطحية والابتذال، وليس معنى هذا أننا ندعو إلى إهمال شأن المتلقى أو الاستعلاء عليه؛ ذلك لأن العمل الأدبى موجه أساسا إليه، ولكننا ندعو إلى عدم تخلى الأديب عن دوره الأخلاقى والمعرفى تجاهه، ولا شك أن من مكونات هذا الدور أن يرتفع الأديب بالمتلقى ثقافيا وحضاريا ونوقيا وجماليا.

ومن هنا فقد كان ابن سنان على حق حينما رفض سطوة الفهم العامى أو مكانة

(٢) المصدر نفسه : ٢٠٠

(١) سر الفصاحة : ١٩٨/١٩٩ .

المتلقى على توجيه الأساليب الأدبية، كما كان على حق حينما رفض أن يكون لمكانة المخاطب أو المبدع شأن في الحكم على جودة العمل الأدبي أو رداخته؛ وذلك لأن المحك الحقيقي للإبداع هو المهوبة المثقفة، ومن ثم فإن القيمة الفنية للعمل الأدبي لا ترتبط بمكانة صاحبه، بل بمقدرته على الإبداع الجيد.

ومما سبق يتضح أن ابن سنان كان أبصر بحقيقة الفن من النقاد السابقين؛ لأنه لم يتردد أو يجمع بين كون الموضوع هو الذى يفرض أسلوبه، أو أن الأسلوب يتتبع لأفهام المخاطبين، وذلك لأن الأساليب الجيدة لا يتحقق وجودها إلا بالتعبير عن حق المعنى دون زيادة أو نقصان.

أما ابن الأثير، فإنه يتابع ابن سنان فيما ذهب إليه^(١)، ولا يزيد عليه إلا نفيه أن يكون الإطناب خاصا بالعوام، إذ يرى أنه للخواص أيضا^(٢).

أما شهاب الدين الحلبي ت ٧٢٥ هـ فبرغم أنه يميل إلى أن المستحسن فى الكتب السلطانية - بسط الكلام أو إيجازه بحسب رتبة المکتوب عنه أو إليه^(٣)، إلا أنه يرى أن الكتب الإخوانية أو الخاصة غير خاضعة لهذا القيد، إذ أن تنوع أسلوبها متروك لقدرة الأديب على توفية الموضوع حقه، يقول: "فأما الكتب الإخوانية، والكتب التى تعمل رياضة للخطر فيما يقل وقوعه لاحتمال أن يقع أو فيما تمتحن به قوة القريحة، ويعتبر به تصرف الفطنة، ويسبر به غور الذهن، ويعلم به استعداد الفكر، فإن الكاتب فى ذلك الأمر مطلق العنان، مخلص بينه وبين قوته فيه أو ضعفه، لكن على كل حال يراعى كل مقام بحسبه"^(٤).

أما الفلاسفة، فإنهم يرون أن الذى يحدد استخدام الإيجاز أو الإطناب والبسط،

(١) انظر الجامع الكبير : ١٢٢ ، والمثل السائر : ٢/٢٥٨/٢٥٩/٣٤٢/٣٤٣ .

(٢) انظر المثل السائر : ٢/٣٤٣ .

(٣) انظر حسن التومل : ٣٦٨ ، وراجع نهاية الأرب للنفيرى : ٧/١٨٩ - ١٩٠ - ١٩٢/١٩٦/١٩٨ ،

وصبح الأعشى : ٦/٣١٥ - ٣١٩ .

(٤) حسن التومل : ٢٨٢/٢٨٣ ، وراجع نهاية الأرب : ٧/٢١٢ .

هو المعنى المراد من الكلام، وسياق الموقف^(١)، ومن ثم فإن الموضوع ككثرة، وكموقف هو الذى يفرض أسلوبه، وبذا تتحقق المناسبة بينهما.

ثالثاً: إن الألفاظ والمصطلحات العلمية قد تكون ضرورية الاستعمال، إذا تطلبها الموضوع، ولأدلت المخاطبين.

أجاز بعض النقاد والبلاغيين استعمال المصطلحات العلمية فى لغة الأدب إذا كانت ضرورية للتعبير عن حق الموضوع، وملزمة لأحوال ومقامات المخاطبين، فبشر ابن المعتز يرى أنه يمكن للأديب أن يستخدم المصطلحات الكلامية إذا كان الموضوع الذى يعبر عنه يتناول صناعة الكلام، يقول: "كما أنه أن عبر عن شيء من صناعة الكلام، واصفاً أو سائلاً كان أولى الألفاظ به ألفاظ المتكلمين"^(٢).

ويتفق معه فى ذلك الجاحظ، فيقول: "وأرى أن اللفظ بألفاظ المتكلمين مادت خائضاً فى صناعة الكلام مع خواص أهل الكلام، فإن ذلك أفهم لهم عني، وأخف لمؤنتهم على"^(٣).

فلكى يتحقق التواصل بين المخاطب والمتلقي، فإنه لا بد أن تكون الرسالة الموجهة إلى المتلقى مفهومة، ومن هنا فإنه يمكن للخطيب الذى يتوجه إلى أهل الكلام أن يستعمل ألفاظهم التى تنور بينهم ليكون أكثر إفهاماً وتأثيراً، ولذا فإنه يصبح من الخطأ أن يجلب ألفاظ الأعراب وألفاظ العوام وهو فى صناعة الكلام داخل^(٤)؛ لأن هذه الألفاظ لا تستطيع أن تعبر عن حق الموضوعات الكلامية، فضلاً عن أنها غير ملائمة لأهل الكلام، وانطلاقاً من هذه النظرة، فإن الجاحظ يرى أن استعمال الألفاظ

(١) راجع الخطابة لابن سينا : ٢١٨ ، وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٧٥ .

(٢) البيان والتبيين : ١٢٩/١ . وما تجدر الإشارة إليه أن الدكتور محمد مندور قد ذهب - متابعاً للانسون - إلى كراهة استعمال المصطلحات العلمية فى الأدب لأنها لا تلقى غير ضوء كاذب ، بل قد يحدث أن تلقى ظلمة . انظر فى الميزان الجديد : ١٥٩ ، وراجع منهج البحث فى تاريخ الآداب ضمن كتاب النقد المنهجي عند العرب ، د. مندور : ٤٠٥ - ٤٠٧ .

(٣) العيران : ٣٦٨/٣ . (٤) المصدر نفسه : ٣٦٩/٣ .

المتكلمين في غير مجالها، ومع من ليس لديه علم بها يمين الكلام ويقتل من قيمته الفنية، يقول: "وقبّح بالخطيب أن يقوم بخطبة العيد أو يوم السماطين، أو على منبر جماعة، أو في سدة دار الخلافة"، أو في يوم جمع وحفل، إما في إصلاح بين العشائر، واحتمال نداء القبائل، واستتال تلك الضغائن والسفائم، فيقول كما قال بعض من خطب على منبر ضخم الشأن رفيع المكان: "ثم إن الله عز وجل يعد أن أنشأ الخلق وسواهم ومكن لهم، لاشاهم قتلأشوا، ولولا أن المتكلم افتقر إلى أن يلفظ بالتلاشي لكان يتبقى أن يخذ فوق يده"^(١).

ومن هنا ينتقد أبو حيان التوحيدي كتابة صاحب بن عباد؛ لأنه خلط بين طريقة المتكلمين، وطريقة الكتاب، ولم يتوخ المواضع التي يحسن كل منهما فيها، يقول: "وقد أفسد رسالته بطريقة المتكلمين، وأفسد طريقة المتكلمين بطريقة الكتاب"^(٢).

ويضطرب موقف ابن سنان أمام قضية استعمال المصطلحات العلمية في لغة الأدب، فبينما يرى أنه ينبغي "ألا يستعمل في الشعر المنظوم، والكلام المنثور من الرسائل والخطب ألفاظ المتكلمين والنحويين والمهندسين ومعانيهم، والألفاظ التي يختص بها أهل المهن والعلوم"^(٣)، نجد أنه يشيد بكلام الجاحظ لأنه "إذا كاتب لم يعدل عن ألفاظ الكتاب، وإذا صنف في الكلام لم يخرج عن عبارات المتكلمين، فكأنه في كل علم يخوض فيه لا يعرف سواه، ولا يحسن غيره"^(٤). وفي هذا ما يشعرا بتناقض الموقفين، فهل ينفي كتابة الجاحظ في الكلام عن مجال النثر الفني؟ إن تعليقه لعدم استخدام هذه المصطلحات في الشعر والنثر بأن الإنسان "إذا خاض في علم وتكلم في صناعة وجب عليه أن يستعمل ألفاظ أهل ذلك العلم وكلام تلك الصناعة"^(٥). برغم أنه يتفق مع وجهة نظر الجاحظ في ضمان إفهام الملقى - يعد فصلا بين مجالات النثر، وتقصيرا في فهم طبيعة الأدب ووظيفته، فالأدب يستطيع أن يتناول مختلف القضايا المتخصصة،

(١) البيان والتبيين : ١/١٤٠، وراجع الحيوان ٣/٣٦٨.

(٢) أخلاق الوزيرين : ١٦٢. (٣) سر القضاة : ١٥٨.

(٤) المصدر نفسه : ١٥٨ - ١٥٩. (٥) المصدر نفسه : ١٥٨.

ويستطيع أن يثرى لفته بالمصطلحات العلمية دون أن يقلل ذلك من قيمته أو يحد من طبيعته، ومن هنا فإن استعمال المصطلحات العلمية لا يقيح إذا كانت ضرورية لأداء المعنى؛ أما إطلاق القول وتعميم الحكم بعدم استخدامها في الشعر والنثر فهذا ما يتعارض مع طبيعة الأدب ووظيفته.

ولقد كان ابن الأثير أكثر وعياً بهذه الحقيقة، فلقد اعترض على رأى ابن سنان ورأى أن "صناعة المنظوم والمنثور مستمدة من كل علم وكل صناعة، لأنها موضوعة على الخوض في كل معنى، وهذا لا ضابط له يضبطه، ولا حاصر يحصره، فإذا أخذ مؤلف الشعر أو الكلام المنثور في صوغ معنى من المعاني، وأداه ذلك إلى استعمال معنى فقهي أو نحوي أو حسابي، أو غير ذلك، فليس له أن يتركه ويحيد عنه، لأنه من مقتضيات ذلك المعنى الذي قصده".^(١)

فمقتضيات المعنى هي التي تفرض على الأديب استعمال أو عدم استعمال المصطلحات العلمية، وإذا فإن الأديب إذا لم يستطع أن يوظف هذه المصطلحات توظيفا موحيا وجيدا، فإنه يخل بحق المعنى، ويجور على الكلام، ومن هنا ينتقد ابن الأثير أبا العلاء المعري في رسالة له، لأنه استعمل بعض مصطلحات النحو استعمالا قبيحا، لا يضيف إلى المعنى شيئا يقول: "وهذا النوع إذا استعمل على الوجه المرضي كان حسنا، وإذا استعمل بخلاف ذلك كان قبيحا، كما جاء في كلام أبي العلاء بن سليمان المعري، وهو قوله في رسالة كتبها إلى بعض إخوانه: حرس الله سعادته ما أدغمت التاء في الطاء، وتلك سعادة بغير انتهاء، وهذا من الفث البارد".^(٢)

ولا يتضح موقف الفلاسفة من هذه القضية إلا فيما نجده عند حازم القرطاجني حيث يرى أن إيراد المعاني العلمية والعبارات المصطلح عليها قبيح في الشعر، وأن مستعمل هذه المعاني مستهلك لصناعته ويصرف فكره في ما غيره أولى به، وأجدى عليه.^(٣)

(١) المثل السائر: ٢١٣/٣، وراجع الإكسير في علم التفسير: ٣٠٩، والطراز: ٣٢٩/٢.

(٢) المثل السائر: ٢١٥/٣. (٣) انظر منهاج البلاغة: ١٨٩/٣١/٢٥.

رابعاً: إن لكل موضوع أسلوباً خاصاً، وإن استعمال الألفاظ التي لا يتوافر فيها شروط الفصاحة قد يكون مطلباً أسلوبياً؛

إن القاعدة التي تحكم استعمال الألفاظ العلمية في لغة الأدب هي ملاحظتها أو
عدم ملاحظتها للسياقين النصي والخارجي، فلكل مقام مقال، ولكل صناعة شكل. ويعنى
هذا أنه ليست هناك ألفاظ صالحة للاستعمال، أو غير صالحة للاستعمال، فالفيصل
في ذلك هو قدرة الألفاظ على التعبير عن حق المعنى أو عدم قدرتها، ومن هنا فإن
اصطفاً ألفاظ معينة لتكون أكثر استعمالاً في لغة الأدب ينأى ضرورة تنوع
الأساليب بتنوع الموضوعات، وينأى فاعلية السياق في إكساب الألفاظ مدلولاتها و
إحياءاتها المختلفة والمتعددة، ويحول دون حيوية اللغة فيحولها إلى مصطلحات جافة
ثابتة خالية من أى تأثير.

ومن هنا فإن الجاحظ يذكر أن الأدباء الذين يستخدمون ألفاظاً معينة عشقاً
لهذه الألفاظ، من غير أن يتطلبه الموضوع، أو يفرضها السياق - لا يدركون حقيقة
الإبداع، ولا يفرقون بين ملاحظة الألفاظ للمعاني وبين استكراههم لها، ولا يعلمون أن
الموضوع هو الذى يفرض أسلوبه. يقول "وشر البلغاء من هبأ رسم المعنى قبل أن
يهيئ المعنى، عشقاً لذلك اللفظ، وشغفاً بذلك الاسم، حتى صار يجر إليه المعنى جراً،
ويلزقه به إلزاقاً، حتى كأن الله تعالى لم يخلق لذلك المعنى اسماً غيره، ومنعه الإفصاح
عنه إلا به. والآفة الكبرى أن يكون ردىء الطبع بطيء اللفظ، قليل الحد، شديد العجب،
ويكون مع ذلك حريصاً على أن يُعَدَّ في البلغاء، شديد الكلف باتتعال اسم الأدباء،
فإذا كان كذلك خفى عليه فرق ما بين إجابة الألفاظ واستكراهها لها. وبالجمل: إن لكل
معنى شريف أو وضيع، هزل أو جد، وحزم أو إضاعة، ضرباً من اللفظ هو حقه وحظه
ونصيبه الذى لا ينبغي أن يجاوزه أو يقصر دونه"^(١).

(١) رسائل الجاحظ (كتاب المعلمين) : ٤٠/٣ ، وراجع الحيوان: ٣٩/٣ ، ٨ / ٦ ، وراجع مواد
البيان لملي بن خلف : ١٩٢/١٩١ .

وبناء على هذه الرؤية، يدرك الجاحظ ومعه أغلب النقاد والبلاغيين، أن ما اشترطوه من شروط فصاحة الألفاظ المفردة ليس قاعدة لا تقبل الخروج عليها، فحال اللفظة مفردة، غير حالها مركبة، أو بعبارة أخرى، فإنه برغم أن شروط فصاحة الألفاظ المفردة توفر للغة جمالياتها، وتسهم في إتمام التواصل مع المتلقى، إلا أن ما يضاد هذه الشروط قد يكون مطلباً أسلوبياً يفرضه سياق النص وسياق الموقف، ومن ثم يصبح الخروج على القاعدة ضرورياً لإحداث التأثير وإعطاء المعنى حقه من التعبير.

ويقرر الجاحظ هذه الحقيقة فيذكر أن السخيف من الألفاظ قد يكون أكثر تعبيراً من الألفاظ غير السخيفة، برغم أن من شروط الفصاحة ألا تكون الألفاظ مبتذلة سخيفة يقول: "وقد يُحتاج إلى السخيف في بعض المواضع، وربما أمتع بكثير من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ، والشريف الكريم من المعاني، كما أن النادرة الباردة جداً قد تكون أطيب من النادرة الحارة جداً"^(١).

ولذا فإنه إذا عدل الأليبي عن استخدام هذا النوع من الألفاظ فإنه يخل بجمالية الأسلوب، ويحول بينه وبين التأثير، ويعضد الجاحظ هذه الفكرة فيقول: "وإذا كان موضوع الحديث على أنه مضحك ومله، وداخل في باب المزاح والطيب، فاستعملت فيه الإعراب، انقلب عن جهته، وإن كان في لفظه سخف وأبدلت السخافة بالجزالة، صار الحديث الذي وضع على أن يسر النفوس يكرها ويأخذ باكظامها"^(٢).

فالجزالة - برغم أنها تعلو من شأن الألفاظ - إلا أن استعمالها لا يصلح في كل موضوع، بل إن الألفاظ السخيفة قد تكون في بعض المواضع أكثر تعبيراً وتأثيراً منها، وبرغم أن الكلام الملحون لا يعد من الفصاحة إلا أن استخدامه في بعض المواضع يكون أكثر تأثيراً وإيحاء من الكلام الفصيح، ومن هنا يفرق الجاحظ بين نوازل الأعراب، ونوازل المولدين أو العامة، ففي نوازل الأعراب يجب أن يرمي إعرابها، ومخارج ألفاظها، فإذا خرجت بغير هذه الصورة لم تحدث تأثيرها المطلوب، والأمر بعكس هذا في نوازل المولدين والعامة، إذ أنها لا تحدث تأثيرها إلا بالصورة التي كانت

(١) البيان والتبيين : ١٤٥/١ . (٢) الحيوان : ٣٩/٣ .

عليها من اللحن وسخافة الألفاظ، وإذا أراد المتحدث فيها أن يقيم إعرابها أو يحسن من ألفاظها، فإنه يذهب بملاحتها، ويفسد الإمتاع بها. يقول الجاحظ: "إن الإعراب يفسد قوادر المولدين، كما أن اللحن يفسد كلام الأعراب؛ لأن سامع ذلك الكلام إنما أعجبه تلك الصورة، وذلك المخرج، وتلك العادة، فإذا دخلت على هذا الأمر - الذي إنما أضحك بسخفه وبعض كلام العجمة التي فيه - حروف الإعراب والتحقيق والتثقيب، وحولته إلى صورة ألفاظ الأعراب الفصحاء، وأهل المروءة والنجاة، انقلب المعنى مع انقلاب نظمه، وتبدلت صورته" (١).

ويذكر إبراهيم بن المدير أن السياق هو الذي يحدد قبح أو حسن الألفاظ، فاللفظة المفردة قد تكون قبيحة بالمقاييس التي وضعت للفصاحة، ولكنها قد تصبح مريحة جميلة إذا وضعت في موضعها الذي لا يستطيع غيرها أن يحل محلها أو يعبر عن المعنى المراد منها. ومن هنا يصبح القبح مطلباً أسلوبياً لا تتحقق فعالية السياق بدونه، كما أن اللفظة العذبة التي تتحقق فيها شروط الفصاحة، قد تكون قلقة نافرة إذا وضعت في غير موضعها، وذلك لأن شروط الفصاحة وحدها لا تستطيع أن تحقق لها إيجاباتها وفعاليتها. يقول: "وتكون الكلمة بشعة حتى إذا وضعت موضعها، وقرنت مع أخواتها حسن حالها، وراقت ... كما أن اللفظة العذبة إذا لم توضع موضعها نفرت فتخير من الألفاظ أرجحها وزناً، وأجزلها معني، وأليقها في مكانها، وأشكلها في موضعها" (٢).

ومع أن القاضي الجرجاني ت حوالي ٣٩٢ هـ يختار للمحدث من الأدباء أن تكون لفته سمحة سهلة، ولطيفة رشيقة، تخلو من الغريب الوحشي، وتترفع عن الساقط السوقي، إلا أنه يرى - كالجاحظ - أن هذه اللغة المثالية لا تصلح لكل المعاني والموضوعات، فلكل معنى أسلوب هو حقه ونصيبه، ولذا فإن على الأديب شاعراً أو ناثراً - أن يلائم بين أسلوبه، وبين ما يتطلبه الموضوع الذي يتناوله، يقول: "ومنى

(١) الحيوان : ٢٨٢/١ ، وانظر المصدر نفسه : ٢٨١/١ ، وكذا البيان والتبيين : ١٤٥/١٤٦

(٢) الرسالة العذراء : ٢١ .

سمعتنى أختار المحدث هذا الاختيار وأبعثه على الطبع وأحسن له التسهيل، فلا تظن أنى أريد بالسمع السهل - الضعيف الركيك، ولا باللطيف الرشيق - الخث المؤنث، بل أريد النمط الأوسط، ما ارتفع عن الساقط السوقي، وانحط عن البدوى الوحشي... نعم ولا آمرک باجراء أنواع الشعر كله مجرى واحد، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجائك كاستبطائك، ولا هزلک بمنزلة جدك، ولا تعريضك مثل تصريحك، بل ترتب كلا مرتبته، وتوفيه حقه، فتلطف إذا تغزلت، وتقهم إذا افتخرت، وتتصرف للمديح تصرف مواقعه، فإن المدح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح باللباقة والظرف، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمدا، فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به، وطريق لا يشاركه الآخر فيه^(١).

ويحرص القاضى الجرجاني على تأكيد أن هذا الأمر لا يخص الشعر وحده دون النثر، مما يدل على أن القيم الفنية التى تحقق للأساليب جمالها وفعاليتها واحدة فيهما، يقول: "وليس ما رسمته لك فى هذا الباب بمقصود على الشعر دون الكتابة، ولا بمختص بالنظم دون النثر، بل يجب أن يكون كتابك فى الفتح أو الوعيد، خلاف كتابك فى التشوق والتهنئة، واقتضاء المواصله، وخطابك إذا حذرت وزجرت أفخم منه إذا وعدت ومئيت"^(٢).

ويرى الباقلانى أن الكلمة الغريبة - برغم قبح استعمالها - قد تكون هى الوحيدة الموحية والقادرة على التعبير عن الدلالة المطلوبة فى سياق معين، ومن ثم تصبح الاستعانة بها واجبا يفرضه سياق معين، أما إذا وضعت فى غير هذا السياق، فإنها تصبح قبيحة مستهجنة، يقول: "والكلام الغريب ، واللفظة الشديدة المبينة لنسيج الكلام قد تحمد إذا وقعت موقع الحاجة فى وصف ما يلائمها، كقوله عز وجل فى وصف يوم القيامة (يَوْمًا عَيُّوسًا قَمَطَرِيرًا) فإما إذا وقعت فى غير هذا الموقع، فهى مكروهة

(١) الوساطة : ٢٢ - ٢٤ .

(٢) الوساطة : ٢٤ وراجع مواد البيان : ٧٩/٤ - ١٠٥/٧/١٠ .

مذمومة، يصيب ما تحمد في موضعها^(١).

فالقرآن الكريم قد استعمل لفظة "قمطيرا" برغم أنها غريبة، وغير مستعملة لأن سياق النص، وسياق الموقف يتطلبانها، فالحديث ينور حول وصف أهوال يوم القيامة ولا يتحقق الإحساس بالرهبة والخوف من هذه الأهوال إلا باستعمال كلمة غريبة توحى بالشدة والغلظة مثل كلمة "قمطيرا"، كما يأتى موقعها وصفا لكلمة "عبوسا" مؤكداً لمعنى العبوس، ومبيناً لحجمه وشدته، ومن هنا فإن استعمال كلمة بديلة عن هذه الكلمة ما كانت لتؤدى نفس الدلالة أو الإيحاء.

ويطلق ابن شيث وصف "الرشاقة" على قدرة الكاتب على توظيف الكلمات العامية والغريبة في كتاباته بحيث يتحقق لها حسن الموقع، وتتدمج في السياق، وتوحى بما لا يستطيع غيرها الإيحاء به. يقول: "والرشاقة، وهى أن يستشهد الكاتب البليغ بالأمثال العامية والكلمات الوحشية فتندمج في كلامه، ويكون لها حسن في مكانها"^(٢). ويضرب لذلك مثالا من كلامه فيقول: "ومثاله: وصلنى كتابك فاجتليت من سطوره نفاس الدر، وعرائس الفكر، فتبادرته همتى ناشطة، وكنت له لنفسى ماشطة، ما وقفت منه على لفظة إلا وقلت زاه زاه، وألمت بها بالقبل كما يفعل بلعى الشفاه، فلى عند كل لفظة منه انتهار المفترس، وقرار المفترش، وخمرة النشوان، ونفضة المنتعش"^(٣). ويعلق الدكتور الصاوى الجوينى على هذا النص بقوله: "ما من شك عندى فى أن منزع ابن شيث هنا منزع فنى خالص فاللفظة العامية، بما لها من خصائص الألفة والحيوية، إن وضعت فى مكانها من الكلام، بأن عليه الرونق والجمال، واكتسب صفة الصدق الفنى، فللفظة" ماشطة" نازلة موطنها، وفيها من معانى التحفى والزينة والاحتفال ما تفتقر إليه لفظة غيرها فصيحة"^(٤).

ويرد ابن الأثير على رجل متفلسف عاب وجود بعض الكلمات الغريبة فى القرآن، بئز وجود هذه الكلمات ضرورة فى السياق التى وردت فيه، وأن غيرها لا

(١) إعجاز القرآن : ١٧٧ . (٢) معالم الكتابة : ٧٩ .

(٣) معالم الكتابة : ٧٩ . (٤) ملاح الشخصية المصرية فى الدراسات البيانية : ٤٢٣

يستطيع أن يسد مسدها . يقول: " وحضر عندي في بعض الأيام رجل متفلسف فجرى ذكر القرآن الكريم، فتأخذت في وصفه، وذكر ما اشتملت عليه ألفاظه ومعانيه من الفصاحة والبلاغة، فقال ذلك الرجل: " وأى فصاحة هناك، وهو يقول: (تِلْكَ إِذَا قِسْمَةٌ ضِيزَى). فهل في لفظة "ضيزى" من الحسن ما يوصفه؟.

فقلت له : اعلم أن لاستعمال الألفاظ أسراراً لم تقف عليها... وهذه اللفظة التي أنكرتها في القرآن وهي "لفظة ضيزى" فإنها في موضعها لا يسد غيرها مسدها، إلا ترى أن السورة كلها التي هي سورة "النجم" مسجوعة على حرف الياء. فقال الله تعالى: (وَالنَّجْمُ إِذَا هَوَىٰ مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمْ وَمَا غَوَىٰ) وكذلك إلى آخر السورة، فلما ذكرت الأصنام وقسمة الأولاد، وما كان يزعمه الكفار قال: (أَلَكُمُ الذَّكَرُ وَلَهُ الْأُنثَىٰ تِلْكَ إِذَا قِسْمَةٌ ضِيزَى) فجاءت اللفظة على الحرف المسجوع الذي جاءت السورة جميعها عليه. وغيرها لا يسد مسدها في مكانها^(١).

ويدلل ابن الأثير على أن مرادفات كلمة "ضيزى" مثل ظالمة أو جائرة لا تستطيع أن تحل محلها - برغم خلوها من الغرابية - لأن استعمال مثل هذه الكلمات يخل النسق الموسيقي للكلام، يقول: " وإذا نزلنا معك، أيها المعاند، على ما تريد، قلنا: إن غير هذه اللفظة أحسن منها. ولكنها في هذا الموضع لا ترد ملائمة لأخواتها ولا مناسبة؛ لأنها تكون خارجة عن حرف السورة . وسأبين ذلك فاقول: إذا جئنا بلفظة في معنى هذه اللفظة، قلنا: قسمة جائرة أو ظالمة، ولا شك أن "جائرة" أو "ظالمة" أحسن من "ضيزى" إلا أنا إذا نظمنا الكلام، فقلنا: ألكم الذكر وله الأنثى تلك إذا قسمة ظالمة، لم يكن النظم كالنظم الأول، وصار الكلام كالشئ المعوّذ الذي يحتاج إلى تمام، وهذا لا يخفى على من له نوق ومعرفة بنظم الكلام^(٢).

ونلاحظ على هذا الرد أن ابن الأثير لم يستكمل دلالة أن غير كلمة ضيزى لا يسد مسدها، فلقد ركز على الجانب الموسيقي فقط، واعتمد في إبراز هذا الجانب على شكل الخط لا النطق، فسورة النجم - من وجهة نظره هذه - مسجوعة على حرف الياء،

(٢) المثل السائر : ١٧٧/١ .

(١) المثل السائر ١٧٦/١، ١٧٧.

وليس على حرف الألف المقصورة، ومن ثم فإن كلمة ضيزي تأتي مناسبة لهذا النسق الموسيقي، أما كلمات ظالمة أو جائرة، فإنها تخل بهذه المناسبة، وتوقف أطراد النسق، وفات ابن الأثير أن يبرز جانباً لا يقل أهمية عن هذا الجانب، إن لم يفقه، وهو الجانب الإيحائي للفظ، ولقد أشار ابن الأثير نفسه إلى أن السياق النصي وسياق الموقف يدلان على أن السورة تقند مزاعم الكفار وترد عليها، ومن ثم فقد كان عليه أن يفتن إلى أن هذين السياقين هما اللذان يفرضان استعمال كلمة "ضيزي"، وأنها هنا لا تعبر عن الظلم أو الجور فقط، ولكنها تعبر عن الدرجة القصوى منهما، وتوحى بأن الكفار قد بلغوا فيه مبلغاً عظيماً. ويقوى من هذا المعنى جرس الكلمة التي يوحى وقعها على الأذن بغرابة هذا الصنيع ويشاعته وشناعته، في حين أن هذا الإيحاء لا يتوافر إذا استعملنا لفظي "الظالمة" أو "الجائرة"، وبهذا يمكننا القول إن غير كلمة "ضيزي" لا يسد مسدها، لأنه يخل بالنسق الموسيقي، ويخلو من التعبير الموحى.

ويتفق الفلاسفة المسلمون مع النقاد والبلاغيين في أن لكل موضوع أسلوباً خاصاً به، ويتأكد صدق هذا القول في حرصهم على أن يكون اللفظ مطابقاً للمعنى المعبر عنه، يقول ابن سينا: وينبغي أن يجتهد (الخطيب) في كل موضع، حتى يكون اللفظ المعبر به مطابقاً لكتفه ما في الضمير، فإن قصر اللفظ عن مطابقة المعنى، ولم يخرج خروجاً مغنياً عن الشرح فعليه معاودة الشرح^(١).

فعدم مطابقة اللفظ للمعنى يشكل خلافاً في عمليتي الإبداع والتلقي، ويتطلب رآيه معاودة توضيح المقصود، وفي هذا ما يثقل الأسلوب، ويذهب بجماله، ويتفق ابن رشد مع ابن سينا في هذا الأمر، فيذكر أنه يجب على الخطيب أن يتوخى أن يكون كلامه بالألفاظ الخاصة بالأمر المقول^(٢).

كما يرى ابن سينا أنه يجب ألا تستهوى الخطيب بعض الألفاظ ذات الخصائص المعينة، فيكثر من استعمالها في كل الموضوعات دون مراعاة لحق الكلام، ودون اختيار

(١) الخطابة: ١٧٤، وراجع المصدر نفسه أيضاً: ١٧٩.

(٢) انظر تلخيص الخطابة: ٢٧٤.

للمناسب والملائم للموضوع، يقول: " لا ينبغي أن تستعمل فخامة اللفظ في كل موضع، ولا ينبغي أن يقتدى الخطيب بالشاعر في ذلك، وكيف والشعراء أنفسهم لا يستعملون ذلك في كل موضوع، وينبغي أن لا يتحرى الخطيب التقييق في كل موضع بكلام مستقصى في الجزالة، ولكن ليطابق بمثانة اللفظ وسلاسته متانة ما يتكلم فيه وسلاسته"^(١).

فليس هناك ما يسوغ استخدام الألفاظ الفخمة الجزلة في كل موضع؛ وذلك لأن تعدد المعاني وتتوفاها يستلزم ضرورة مواءمة الألفاظ لها، فإن " اللفظ الجزل يوم أن المعنى جزل، واللفظ السفساف يجعل المعنى كالسفساف، والعبارة بوقار تجعل المعنى كأنه أمر ثابت والعبارة المستعجلة تجعل المعنى كشيء سيال"^(٢).

ومن هنا يرى ابن سينا أنه يجب أن يقال في كل شيء بما يناسبه ولا يقصر في الأمور العالية، ولا يفرط في الأمور المتواضعة"^(٣).

إن مراعاة المناسبة بين الألفاظ والمعاني، يعني أن الموضوع هو الذي يفرض أسلوبه المناسب القادر على التعبير عنه، ولذا يرى الفلاسفة أن تبادل الأنواع الفنية بين الشعر والخطابة أمر تفرضه طبيعة الموضوع، وفعاليته، ومن هنا فإنهم يسمحون للخطباء بأن يستعملوا بعض الألفاظ التي تعد - من وجهة نظرهم - خاصة بالشعر، يقول ابن سينا: "وأما الأسماء الموضوعية والمضاعفة والغريبة فتصلح في الأحوال الانفعالية. وخصوصا إذا قرن بها معان انفعالية، وعرض لدح أو ذم أو احتشام أو تقرب بتودد... وهذا أشد موافقة للشعر"^(٤) كما يقول ابن رشد: "والأقاويل الانفعالية إنما ينبغي أن يستعمل فيها من الأسماء الغريبة والموضوعية والمضاعفة، فهي لذلك أوفق، وذلك أن هذه الثلاثة الأنواع من الألفاظ تخيل أمرا زائدا في التحريك نحو الشيء الذي يبعث على الانفعال، وبما أعطته في ذلك الشيء من التخيل"^(٥).

(١) الخطابة : ٢٠٢ . (٢) المصدر نفسه : ١٩٩ - ٢٠٠ .

(٢) الخطابة : ٢١٩ مراجع تلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٨١ .

(٤) الخطابة : ٢٢١ . (٥) تلخيص الخطابة : ٢٨٢/٢٨١ . وقارن بالخطابة لأرسطو : ٢٠٤ .

فبرغم أن هذه النوعيات من الألفاظ أليق بالشعر^(١)، إلا أنه يمكن استخدامها في النثر، إذا تطلبها الموضوع، ليفيد من طاقاتها الإيحائية، فالحالة الانفعالية تتخطى القوالب والحدود والمألوف لتبحث عما يناسبها، وما يحقق أكبر قدر من التأثير بها. وفي هذا ما يؤكد أن مستويات القول الخطبي ليست على مستوى واحد من الفن، وأن غلبة الجانب الانفعالي يجعل الأسلوب قريباً من الشعر.

خاصة : إن الأسلوب اختياري، وإن البدائل والمتروادات ليست متساوية الدالة.

مما سبق يتضح أن سياق النص وسياق الموقف هما اللذان يتحكمان في اختيار الألفاظ، ويحددان فعاليتها، ومن هنا فقد أدرك النقاد والبلاغيون أن الأسلوب اختياري^(٢). وأن دلالات الألفاظ وإيحاءاتها تختلف باختلاف المواضع، وأن على الأديب أن يختار من بين البدائل المطروحة أمامه أكثر الألفاظ تعبيراً وتأثيراً.

يقول العتابي: "وليس شيء أصعب من اختيار الألفاظ، وقصدها بها إلى مواضعها، لأن اللفظة تكون أخت اللفظة، وقسمتها في الفصاحة والحسن، ولا تحسن

(١) راجع الخطابة لابن سينا : ٢١١/٢١٢ ، وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٥٩ ، والمقصود بالأسماء الموضوعة أنها التي يختارها الشاعر ويكون أول من يستعملها ، وبالأسماء المضاعفة أنها التي تتركب من اسمين ، والمقصود بالفريقية أنها غير مبتدلة .

راجع فن الشعر لابن سينا : ١٩٢ - ١٩٣ . وتلخيص الشعر لابن رشد : ١٤٠/١٥٣ .

(٢) يتفق هذا مع ما يقول به النقاد المحدثون ، إذ يرون أن الأسلوب يتضمن فكرة اختيار الأنسب من بين طرائق التعبير المحكمة التي تضمها اللغة بين يدي الكاتب أو المتكلم ، وذلك لتوصيل انطباع وجداني إلى القارئ أو السامع . وعن ثم فإن عملية الاختيار في النص الأدبي هي خلق للمعنى، كما أن اختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة ، وتأثير ذلك على الفكرة ، كما يتم وفقاً لما يفرضه السياق الداخلي أو الخارجي من ألفاظ معينة لا يستطيع غيرها أن يعبر عن حق المعنى . انظر دور الكلمة في اللغة : ستيفن أولمان : ٩٤ ، في النقد الأدبي : د. شوقي ضيف : ٧٥ ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية : د. سعد مصلوح، دار الفكر العربي ١٩٨٤م : ٣٢/٢٥/٢٢ . الأصول : د. تمام حسان : ٣١٢ ، البلاغة والأسلوب : د. محمد عبد المطلب : ١٤٥ . اللغة والإبداع : د. شكري عياد . القاهرة ١٩٨٨ : ٦٨/٧١/٧٨ .

فى مكان غيرها^(١)، ومن هنا فإن جودة الاختيار تعد المحك الحقيقى الذى يثبت الأديب به قدرته على الإبداع.

ويقرر الجاحظ هذه الحقيقة فيقول: "فللعرب أمثال واشتقاقات وأبنية، وموضع كلام يدل عندهم على معانيهم وإرادتهم، ولتلك الألفاظ مواضع آخر، ولها حينئذ دلالات آخر، فمن لم يعرفها جهل تفويل الكتاب والسنة، والشاهد المثل، فإذا نظر فى الكلام، وفى ضروب من العلم وليس هو من أهل هذا الشأن هلك وأهلك"^(٢).

فالدلالات الثابتة للألفاظ تقضى على حيوية اللغة، وتتافى حرية الإبداع، وتعترض تنوع الأساليب والموضوعات، وتقف حائلاً بين الوصول إلى مكتونات النص. وليؤكد الجاحظ هذا فإنه يذكر أن الألفاظ المترادفة غير متساوية فى الدلالة، وأن سياق النص وسياق الموقف هما اللذان يفرقان بين مدلولاتها، ويوضع هذا من خلال استخدام القرآن الكريم للفظتي: الجوع والسغب، وللفظتي: المطر والغيث، إذ يرى أن القرآن لا يستخدم لفظة الجوع أو لفظة المطر إلا فى موضع العقاب والانتقام، أما لفظة السغب والغيث فإنه لا يستخدمها إلا فى حال القدرة والسلامة^(٣). ومن هنا فإن استخدام إحدى اللفظتين للدلالة على الأخرى يمثل خلافاً فى الأسلوب، وجهلاً بإمكانات اللغة.

ويتفق الخطابى مع وجهة نظر الجاحظ، فيذكر أن لكل لفظة دلالة خاصة، وأن غيرها لا يستطيع أن يؤدى هذه الدلالة، وإلا تغير المعنى، وفسد الكلام وفقد تأثيره، يقول: "إن فى الكلام ألفاظاً متقاربة فى المعانى يحسب أكثر الناس أنها متساوية فى إفادة بيان مراد الخطاب، كالعلم والمعرفة، والحمد والشكر، والبخل والشح، والنعت والصفة، وكقولك: اقعد واجلس، ولى، ونعم، وذلك وذاك، ... والأمر فيها وفى ترتيبها عند أهل اللغة بخلاف ذلك، لأن لكل لفظة منها خاصية تميز بها عن صاحبيتها فى

(١) الرسالة العنراء : ٣٦ .

(٢) الحيوان : ١٥٤/١٥٣/١ .

(٣) انظر البيان والتبيين : ٢٠/١ ، وراجع أثر القرآن فى تطور النقد: د. محمد زغلول سلام، دار

المعارف ١٩٦٨ : ٨٢ .

بعض معانيها، وإن كانا قد يشتركان في بعضها^(١).

ولكى يوضح خصوصية دلالة كل لفظة، فإنه يأخذ في شرح الفروق الدلالية بين ما ذكر من الألفاظ المتقاربة مستندا في ذلك إلى آراء علماء اللغة، وما ورد في السياقات القرآنية، وما استعمله العرب الفصحاء^(٢). ومن الأمثلة التي توضح ذلك أنه يذكر أن الرسول صلى الله عليه وسلم قد أدرك الفرق بين دلالتى كلمتى العتق، والفك، ولذا فقد استعملهما بداليتين مختلفتين، ولم يجعلهما بمعنى واحد، فعن البراء بن عازب " أن أعرابيا جاء إلى النبی صلى الله عليه وسلم، فقال: علمنى عملا يدخلنى الجنة: فقال: اعتق النسمة، وفك الرقبة، قال: أوليسا واحدا؟ قال: لا، عتق النسمة أن تتفرد بعنتها، وفك الرقبة أن تعين في ثمنها^(٣).

فالعق ليس مطابقا في الدلالة للفك، فبرغم أنهما يشتركان في معنى التحرير إلا أن هذا المعنى المشترك يتميز بخصوصية معينة في أحدهما عن الآخر، فالعتق يفيد التفرد بالتحرير، بينما يفيد الفك الاشتراك مع الآخرين فيه، ولذا يعلق الخطابي على براعة الرسول في اختيار اللفظ المناسب للدلالة على المعنى المراد، فيقول: " فتأمل كيف رتب الكلامين، واقتضى في كل واحد منهما أخص البيانين فيما وضع له من المعنى وضمينه من المراد^(٤).

ويرد الباقلاني على من رأى أن وضع كلمة " الصبح " في موضع كلمة " الفجر "، يحسن في كل كلام إلا أن يكون هذا الكلام شعرا أو سجعاً لاختلافهما في القافية، فيقول: " وليس كذلك فإن إحدى اللفظتين قد تنفر في موضع، وتزل عن مكان لا تزال عنه الأخرى، بل تتمكن فيه، وتضرب بجوانبها، وتراها في مظانها، وتجدها فيه غير منازعة إلى أوطانها، وتجده الأخرى - لو وضعت موضعها - في محل نفار، ومرسى شراد، وتابية عن استقرار^(٥).

(١) بيان إعجاز القرآن : ٢٩ . (٢) انظر المصدر نفسه : ٢٩ - ٣٤ .

(٣) بيان إعجاز القرآن : ٣٢ . (٤) المصدر نفسه : ٣٣ - ٣٤ .

(٥) إعجاز القرآن : ١٨٤ .

ونلاحظ هنا أن الباقلائي قد اكتفى بتقرير أهمية السياق في التفريق بين الدلالات المختلفة للألفاظ المتقاربة، ولم يبين الفرق الدلالي بين كلمتي الحجر والصبح، تاركاً الفرصة لغيره لاختبار صدق مقولاته إذا استخدم هاتين الكلمتين في سياقات متعددة.

ويشير عبد القاهر إلى أهمية اختيار الألفاظ الدالة على المعاني، فيذكر أن حسن الدلالة وتعامها وقدرتها على التأثير في المتلقى لا يتم إلا بأن يؤتى المعنى من الجهة التي هي أصح لتأنيته، ويختار له اللفظ الذي هو أخص به، واكشف عنه، وأتم له، وأحرى بأن يكسبه نبلا، ويظهر فيه مزية^(١). وبناء على ذلك يرى أنه "لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى حتى تكون لها في المعنى تأثيرا لا يكون لصاحبتها"^(٢). كما يرى أن تقييد صياغة المعنى أو استخدام كلمات مرادفة بديلة عن الكلمات التي استخدمت فيه أولا، لا بد أن يغير المعنى، وأن يحدث فروقا دلالية بين الصياغتين، يقول: "لا سبيل إلى أن تجيء إلى معنى بيت من الشعر، أو فصل من النثر، فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصفته بعبارة أخرى حتى يكون المفهوم من هذه الأمور هو المفهوم من تلك لا يخالفه في صفة ولا وجه ولا أمر من الأمور، ولا يفرق قول الناس" قد أتى بالمعنى بعينه، وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه"، فإنه تسامح منهم، والمراد أنه أدى الغرض، فأما أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذي يكون عليه في كلام الأول، حتى لا يعقل ههنا إلا ماعقلته هناك، وحتى يكون حالهما في نفسك حال الصورتين المشتبهتين في عينك كالسوارين والشنّفين، ففي غاية الإحالة وظن يفرض بصاحبه إلى جهالة عظيمة، وهي أن تكون الألفاظ مختلفة المعاني إذا فرقت، ومتفقها إذا جمعت، وألف منها كلام، وذلك أن ليس كلامنا فيما يفهم من لفظتين مفردتين نحو "قعد" و "جلس"، ولكن فيما يفهم من مجموع كلام ومجموع كلام آخر نحو أن ننظر في قوله تعالى (وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ) وقول الناس: "قتل البعض إحياء للجميع" فإنه وإن كان قد جرت عادة الناس بأن يقولوا في مثل هذا "إنهما عبارتان معبرهما واحد" فليس هذا

(١) دلائل الإعجاز : ٤٣ . وانظر الرسالة الشافية : ١١٧ .

(٢) دلائل الإعجاز : ٢٥٨

القول قولاً يمكن الأخذ بظاهره أو يقع لعائل شك أن ليس المفهوم من أحد الكلامين المفهوم من الآخر^(١).

إن عبد القاهر يفرق في هذا النص بين الغرض العام والمعنى الخاص، فالغرض العام يمكن أن يؤدي في صور مختلفة، لكن المعنى الخاص لا يمكن التعبير عنه إلا في صورة واحدة فقط، ومن هنا فإن للصور المختلفة المعبرة عن الغرض العام خصائص تميز بعضها عن بعض، وهذا يعني أنها ليست متساوية الدلالة والإيحاء، كما أن استبدال الكلمة بأخرى أو تقديم كلمة على كلمة في أى صياغة، لا بد أن يتبعه تغيير في الدلالة، ولذا فإن السياقات هي التي تتحكم في تحديد الفروق الدلالية بين الكلمات أو الصياغات المتقاربة الدلالة^(٢)، فقوله تعالى: (وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ)، لا تتساوى دلالياً مع قول الناس: "قتل البعض إحياء للجميع". أو "القتل أنفى للقتل"، وذلك لأن في قوله تعالى زيادة معان حسنة: منها إبانة العدل لذكره القصاص، ومنها إبانة الغرض المرغوب فيه لذكره الحياة، ومنها الاستدعاء بالرغبة والرهبة لحكم الله به^(٣).

ويؤكد ابن الأثير هذا المعنى فيذكر أن لكل سياق أسلوبه الخاص الذي يتطلب كلمات معينة، لا يستطيع غيرها من الكلمات البديلة التي تدل على المعنى نفسه، وتتمتع بالصيغة الوزنية نفسها - أن تعبر عن حق المعنى المراد من الأسلوب أو جماليته. ومن هنا فإن على الأديب أن يختار من بين البدائل المطروحة أمامه أكثر الألفاظ تعبيراً ومناسبة للسياق، يقول: ومن عجيب ذلك أنك ترى لفظتين تدلان على معنى واحد، وكلاهما حسن في الاستعمال، وهما على وزن واحد وعدة واحدة، إلا أنه لا يحسن استعمال هذه في كل موضع تستعمل فيه هذه، بل يفرق بينهما في مواضع السبك، وهذا لا يدركه إلا من دق فهمه وجل نظره..... وكثيراً ما نجد أمثال ذلك في أقوال

(١) المصدر نفسه : ٢٦١ ، وراجع المصدر نفسه : ٣٦٥ .

(٢) انظر : Beardslay. M.C. : Style and good style P. 4. in contemporary Essays on style, edited by Glen A. Love and Micheal.Payne. U.S.A.1969.

(٣) النكت في اعجاز القرآن : ٧٧ - ٧٨ .

الشعراء الملقين وغيرهم من بلغاء الكتاب ومصقعي الخطباء، وتحته دقائق ورموز إذا علمت، وقيس عليها وأشباهها ونظائرها كان صاحب الكلام فى النظم والنثر قد انتهى إلى الغاية القصوى فى اختيار الألفاظ ووضعها فى مواضعها اللائقة بها^(١).

ومن الأمثلة التى تؤيد وجهة نظره ما يذكره عن دقة الاستعمال القرأنى للفظتي "الجوف" و "البطن" فى سياقين مختلفين مع أنهما متحدان فى المعنى والوزن. بحيث لا تستطيع إحداهما أن تحل محل الأخرى بقوله: فمن ذلك قوله تعالى: (مَا جَعَلَ اللَّهُ لِرَجُلٍ مِنْ قَلْبَيْنِ فِي جَوْفِهِ)، وقوله تعالى: (رَبِّ إِنِّي نَذَرْتُ لَكَ مَا فِي بَطْنِي مُحَرَّرًا). فاستعمل "الجوف" فى الأولى و "البطن" فى الثانية، ولم يستعمل "الجوف" موضع "البطن" ولا "البطن" موضع "الجوف". واللفظتان سواء فى الدلالة، وهما ثلاثيتان فى عدد واحد، ووزنهما واحد أيضا، فانتظر إلى سبك الألفاظ كيف تفعل^(٢).

ونلاحظ هنا أن ابن الأثير يحيل إلى تأمل سبك الألفاظ، وإلى ما يتطلبه السياق من اختيارات معينة، ويكتفى بهذا دون أن يفسر كيف تحقق ذلك فى المثال القرأنى السابق^(٣)، وكأنه بهذا يضع القاعدة ويوجه الأنظار ويترك لغيره اكتشاف الدقائق والأسرار.

أما الفلاسفة فإن حرصهم على توفير أكبر قدر من الأمور التى تجعل القول مخيلا - يرجع إلى إيمانهم بأن الأسلوب اختيار، وأن الأديب بإمكانه أن يختار من بين البدائل المتعددة المطروحة أمامه ما يتوافق مع المستوى الدلالى والجانب النفسى أو الإيحائى، أو ما يتوافق مع السياق النصى والسياق الخارجى، فعلى مستوى الصورة الفنية نجد أن هناك بدائل متعددة للتعبير عن المعنى الواحد، ولكن هذه البدائل تتفاوت فى إحياءاتها وفنياتها، إذا لم يحسن الأديب الاختيار منها، فإنه قد يخرج بصورة غير

(١) المثل السائر ١ : ١٦٤/١٦٥ .

(٢) المثل السائر : ١٦٤/١ . وانتظر أمثلة أخرى لدقة الاستعمال اللفظى . المصدر نفسه : ١٦٥/١ ، ٣١٢/٢ .

(٣) تلاحظ أنه يرجع تفضيل استعمال بعض الكلمات على مرادفاتها إلى حاجة النسق الموسيقى لها، وانتظر المصدر نفسه : ٢١٢/٢ .

موجبة لا تلائم الحالة النفسية ولا السياق النصي، بل إنها قد تتعارض مع الغرض من القول، يقول ابن سينا: ولقول الانتقالى الاستعارى فى تأثيره مراتب، فإنه إذا قال الغزل فى صفة بنان الحبيب: أنها "وردية"، كانت أوقع من أن يقول "حمر"، وخصوصا أن يقول: "قرمزية"، فإن قوله فى الاستعارة للحمر "وردية" قد يخيّل معها من لطافة الورد، وعرفه، ما لا يخيّله، قوله "حمر" مطلقا، فإن قوله "حمر" مطلقا لا يطور بجانبه المدح والاستحسان، وذكر القرمز يتعدى إلى تخيل الورد المستقنرة^(١).

فابن سينا يرى أن أمام الأديب إذا أراد أن يصف بنان الحبيب عددا من البدائل، فله أن يستعمل ألفاظا مثل: الحمر، والقرمزية، الوردية، ولكل من هذه الألفاظ إيحاء خاص يصيغ الصورة بصيغته، فإذا استعمل لفظة "الحمر" فإنها توحى بالبشاعة، وتذكر بصورة الدم، ولا شك أن الموقف الذى يفرض الصورة هو موقف استحسان وغزل، وصورة الدم القانى لا تتلاءم نفسيا مع هذا الموقف، أما إذا استعمل لفظة "القرمز" فإن لونها يذكر بلون نوع من الدود، وهذا كفىل يتقزز النفس واشمئزأها، ومن ثم فإن هذه اللفظة لا تعبر عن موقف الغزل والاستحسان، ولا يتبقى أمام الأديب من هذه البدائل إلا لفظة "وردية" فهى تتلاءم مع هذا المقام، كما أنها مقبولة نفسيا، فهذه اللفظة توحى إلى جانب اللون المحبب إلى النفس، بلطافة الورد وطراوته ورقته، كما توحى بعبيره ورائحته، وبناء على ذلك يمكن القول بأن الأديب لا ينتج بطريقة عفوية أو تلقائية، وإنما عليه أن يتحرى استخدام أكثر الصور والألفاظ تعبيرا عن الجو النفسى والسياق الدلالي.

ويتفق ابن رشد مع ما ذهب إليه ابن سينا، فيذكر تعليقا على المثال المذكور أن أمام الأديب الذى يصف امرأة مخضوية اليد بالحناء أوصافا مختلفة هي: حمراء الأطراف، قرمزية الأطراف، وردية الأطراف، عنايبية الأطراف، ويرتب هذه الأوصاف تبعا لملاستها للسياق الدلالي والإيحاء النفسى، فيذكر أن وردية أو عنايبية الأطراف تأتي فى المرتبة الأولى وأن حمر الأطراف أخس منها، وأن قرمزية الأطراف أقبح من

(١) الخطبة لابن سينا: ٢٠٨.

هذا كله، وذلك لأن للورد والعتاب ظلالة نفسية وجمالية تلائم موقف الغزل، بعكس الأحمر والقرمزي، فإن ظلالهما النفسية تتعارض مع هذا الموقف، يقول: "وإن الشيء الواحد بعينه قد يغير بتغييرات مختلفة فيتفاوت ذلك الشيء في الحسن والقبح بحسب تفاوت الأشياء التي وقع التغيير إليها، أعنى الأشياء، مثال ذلك: أن يصف وأصف امرأة مخضوبة اليد بالحناء فيقول فيها: حمراء الأطراف أو قرمزية الأطراف، أو وردية الأطراف، فإن قولنا وردية الأطراف إبدال حسن، وكذلك قول عنابية الأطراف وقولنا: حمر الأطراف أخس منه، وأقبح من هذا قولنا: قرمزية الأصابع، ولو قال فيها نمية الأصابع - لكان أن يكون هجوا أقرب منه أن يكون مدحا، ولذلك يتفاوت التخييل لتفاوت الأمور التي وقع الإبدال بها في الحسن والشرف"^(١).

أما على مستوى الالفاظ التي لا تكون صورا فنية، فيرى الفلاسفة أن الاختيار بين الالفاظ المعبرة عن المعنى الواحد - يكفل للأسلوب أكبر قدر من التأثير الجمالي، يقول ابن سينا: "وكذلك أيضا الحال في الأسماء الموضوعة التي ليست مستعارة، فإن بعضها أفضل من بعض، فإن اللفظ الذي يقع على الشيء من حيث له معنى أكرم هو أحسن من اللفظ الذي يقع عليه من حيث له معنى أخس، وإن كان كل واحد منهما يقصد به في الحقيقة معنى واحد مثل ما يقال للبغل: إنه نسل فرس من غير فرس، فإنه أوقع من أن يقال له: نسل حمار من غير حمار، وكلاهما وإن قصد بهما معنى واحد، من جهة وفي ظاهر الأمر، فإن الاعتبارين المتحققين فيهما مختلفان وأحدهما أحسن... وعلى هذا المجرى حال استعمال اللفظ المعظم والمصغر، فإذا قيل مثلا: دُهِيبٌ، وَثُوبٌ، حَقَّرَ به المعنى الواحد بعينه الذي يعظمه لوقيل العقيان، أو قيل الخلة، بل إذا قيل: ثعلبان وقيل ثعليب، وقيل معيطي، وعنى تصغير معيطي، اختلف المعنى بذلك شديدا"^(٢).

إن ابن سينا ينظر إلى عملية الاختيار بين الالفاظ في ضوء القبول النفسي،

(١) تلخيص الخطابة لابن رشد ٣٦٧ - ٣٦٨. وقارن بالخطابة لأرسطو: ١٩١.

(٢) الخطابة: ٢٠٨ - ٢٠٩. وانظر المصدر نفسه: ٢١٧. وراجع تلخيص الخطابة لابن رشد: ٣٦٨.

والمعنى **الأكرم والأحسن**، ولذا يضرب مثلاً بالبدائل التي يمكن أن تعبر عن البغل، والبغل هجين ناتج عن تزاوج حمار وأنثى الفرس، أو فرس وأنثى حمار، ومن ثم فإنه يمكن أن يقال عنه: أنه نسل فرس من غير فرس، أو نسل حمار من غير حمار، ولكن المعنى الذي يحقق القبول النفسي، وتشبي إحياءاته بالمعنى **الأكرم**، والأحسن أن يقال: إنه نسل فرس من غير فرس، لأن الإحياءات المرتبطة بالحمار إحياءات غير كريمة، عكس الإحياءات المرتبطة بالفرس، فالحمار رمز للبلادة والجهل، بينما الفرس رمز للنبل والشجاعة والكرم، كما أن المعنى يختلف إذا فكرنا أن البغل نسل فرس من غير فرس، أو نسل حمار من غير حمار، إذ يكون في **الأول** - الأب هو الفرس، بينما يكون في **الثاني** - الأب هو الحمار، والنسب عادة يكون للأب، ومن ثم فالأب الكريم النسب يورث أبنائه كرامة النسب، والعكس صحيح.

ويضرب ابن سينا مثلاً آخر يوضح كيف أن الفروق بين الألفاظ المعبرة عن المعنى الواحد تؤدي إلى اختلاف المعنى، فلفظة ذميب ولفظة العقيان تدلان على الذم، إلا أن التفسير بلفظة ذميب تصغير للذهب، وهي توحى بقلته وحقارته، بينما إذا عبر بلفظة العقيان، فإنها توحى بتعظيمه ونقاسته، لأنها تعنى الذهب الخالص، وكذلك الحال في اختلاف المعنى بين قولنا: ثوب، وخلعة، برغم أنهما يدلان على ما يليس، إلا أن الأولى توحى بالتحقير، بينما توحى الثانية بالحفاوة والتعظيم، فالخلعة تكون من الرؤساء والملوك وهي تناسب كرمهم ومكانتهم، ولا يختلف الأمر في توضيح الفروق بين الكلمات التي نكرها.

وتخلص من هذا بأن الألفاظ تتفاوت إحياءاتها وظلالها الفنية بحيث ينتج عنها معان متعددة، وأن السبيل الوحيد لنجاح التعبير عن المعنى المراد هو الدقة في اختيار الألفاظ التي تتوافق مع المستوى الدلالي، وسياق الموقف.

سادساً: إن لكل أديب أسلوبه الخاص، وإن الأساليب تتغير بتطور الزمن.

لقد تنب بعض النقاد والبلاغيين إلى أن لكل أديب قاموسه اللغوي، وأسلوبه المتميز، ويعد الجاحظ من أوائل هؤلاء النقاد، يقول: "لكل قوم ألفاظ حظيت عندهم،

وكذلك كل بليغ في الأرض وصاحب كلام مثبور، وكل شاعر في الأرض، وصاحب كلام موزون، فلا بد من أن يكون قد لهج وألف ألفاظاً بأعْيَانِهَا، ليديرها في كلامه، وإن كان واسع العلم غزير المعاني كثير اللفظ^(١).

ومن هنا يلاحظ أن الزناقة يستخدمون في كتبهم ألفاظ التكاثر والنتائج والمزاج، والنور، والظلمة، والدقّاق والمَنَاع، والساتر، والقامر، والمنحل، والبطلان، والوجدان، والأثير، والصديق، وعمود السبح، وأشكالا من هذا الكلام^(٢).

كما يلاحظ الجاحظ أن هناك بعض المعاني والألفاظ المتلازمة التي لا تكاد تلتحق في الأسلوب القرآني مثل الصلاة والزكاة والجوع والخوف، والجنة والنار، والرغبة والرغبة، والمهاجرين والأنصار، والجن والإنس^(٣).

ومن هنا ينفي نسبة إحدى الخطب لمعاوية بن أبي سفيان؛ لأنها - من وجهة نظره - لا تشاكل أسلوبه وطريقته في الكلام، كما أنها لا تتناسب مع سياق الموقف والفرض منها، يقول: "وقالوا: لما حضرت معاوية الوفاة قال لمولى له، مَنْ يَأْتِيكَ؟ قال: نفر من قريش يتجاسرون بموتك، فقال: ويحك ولم؟ قال: لأنبي. قال: فوالله ما لهم بعدى إلا الذي يسوقهم، وأذن للناس فدخلوا، فحمد الله وأثنى عليه، وأوجز، ثم قال: أيها الناس، إنا قد أصبحنا في دهر عنود، وزمن شديد، يعد فيه المحسن مسيئاً، ويزداد فيه الظالم عتواً، ولا ننتفع بما علمناه، ولا نسال عما جهلناه، ولا نتخوف قارعة حتى تحل بنا، فالناس على أربعة أصناف، منهم من لا يمنعه الفساد في الأرض إلا مهانة نفسه، وكلال حده، ونضيض وقفه، ومنهم المصلت لسيفه، المجلب بخيله ورجله، والمعلن بسرّه؛ قد أشرط لذلك نفسه، وأوقى دينه لحطام ينتهزه، أو مقتنّب يقوده، أو منبر يفرعه، وليس المتجر أن تراها لنفسك ثمناً، ومالك عند الله عوضاً، ومنهم من يطلب الدنيا بعمل الآخرة، ولا يطلب الآخرة بعمل الدنيا، قد طامن من شخصه، وقارب من خطوه، وشمر

(١) الميوان : ٣٦٦/٢.

(٢) المصدر نفسه والصحيفة نفسها .

(٣) البيان والتبيين : ٢١/١ . وراجع الصدة لابن رشيقي : ٢٥٩/١ .

من ثوبه، وزخرف نفسه للأمانة. واتخذ ستر الله ذريعة إلى المعصية، ومنهم من أقعده عن طلب الملك ضوؤة نفسه، وانقطاع من سببه، فقصرّت به الحال عن أمه، فتحلى باسم القناعة. وتزين بلباس الزهادة، وليس من ذلك في مَرَّاح ولا مغدي، وبقي رجال غص أبصارهم ذكر المرجع، وأراق دموعهم خوف المحشر، فهم بين شريد نادٍ، وخائف منقمع، وساکت مكعوم، وداع مخلص، وموجع تكلان، قد أخلتهم التقيّة، وشملتهم الذلة، فهم في بحر أجاج، أفواههم ضامزة، وقلوبهم قرحة، قد وعظوا حتى ملّوا، وقهروا حتى ذلّوا، وقُتلوا حتى قتلوا، فلتكن الدنيا في عيونكم أصغر من حثالة القرظ، وقراضة الجّلمين، واتعظوا بمن كان قبلكم، قبل أن يتعظ بكم من يأتى بعدكم، فارفضوها ذمية، فإنها رفضت من كان أشغف بها منكم^(١).

ثم يعلق على هذه الخطبة بقوله: وفي هذه الخطبة أبقاك الله ضروب من العجب، منها أن الكلام لا يشبه السبب الذي من أجله دعاهم معاوية، ومنها أن هذا المذهب في تصنيف الناس، وفي الإخبار عما هم عليه من القهر والإذلال، ومن التقيّة والخوف، أشبه بكلام على رضى الله عنه ومعانيه وحاله منه بحال معاوية، ومنها أنا لم نجد معاوية في حال من الحالات يسلك في كلامه مسلك الزهاد، ولا يذهب مذاهب العبّاد^(٢).

فالجاحظ يرى أن هذه الخطبة منحولة لمعاوية، وأنها أشبه بكلام على بن أبى طالب، ويستند في ذلك إلى أن الغرض الذي بنيت عليه هو التزهيد في الدنيا، ووعظ الناس في حين أن سياق الموقف الذي دفع معاوية للخطابة، لم يكن من مقدمات هذا الغرض، فالحوار الذي دار بينه وبين مولاة يشير إلى أن معاوية قد جمع الناس ليؤيخهم على استبشارهم بموته، ويتوعدهم بمن يسوّوهم، أما أن يعظهم أو يزهدهم في الدنيا - وهو في هذه الحالة - فأمر مستبعد، كما يستند في ذلك أيضا إلى أنه لم يُعهد لمعاوية من قبل خطب في الوعظ، والزهّد، ومن ثم فإن أسلوبه في هذه الخطبة متفاير

(١) البيان والتبيين : ٥٩/٢ - ٦١.

(٢) البيان والتبيين : ٦١/٢.

لأسلوب بقية خطبه مما يؤكد أنها ليست له.

ويذكر الباقلاني أن لكل أديب سواء أكان شاعرا أم ناثرا - أسلوبه الخاص والمميز له، وأن الناقد الفاحص المدقق يستطيع أن يميز بين الأساليب المختلفة للشعراء والكتاب، يقول: "ولا يخفى عليه (يقصد العالم المميز) في زماننا الفصل بين رسائل عبد الحميد " وطبقته، وبين طبقة من بعده ؛ حتى إنه لا يشتبه عليه ما بين ابن العميد وبين رسائل أهل عصره، ومن بعده ممن برع في صنعة الرسائل وتقدم في شؤونها، حتى جمع فيها بين طرق المتقدمين وطريقة المتأخرين، وحتى خلص لنفسه طريقة، وأنشأ لنفسه منهاجا، فسلك تارة طريقة الجاحظ، وتارة طريقة السجع، وتارة طريقة الأصيل، وبرع في ذلك باقتداره، وتقدم بحذقه، ولكنه لا يخفى مع ذلك على أهل الصنعة طريقه من طريق غيره، وإن كان قد يشتبه البعض، ويندق القليل" (١).

وبناء على هذا فإنه ينتقد طريقة الجاحظ في التأليف؛ لأنه اعتمد في كتبه على كلام غيره، ولم يظهر قدرته الإنشائية إلا في سطور قليلة، ويرى أن ابن العميد - برغم أنه يسلك طريقته - قد تفوق عليه، يقول: " وكذلك قد يزعم زاعمون: أن كلام الجاحظ من السمات الذي لا يؤخذ فيه، والباب الذي لا يذهب عنه، وأنت تجد قوما يرون كلامه قريبا، ومنهاجه معينا، ونطاق قوله ضيقا، حتى يستعين بكلام غيره، ويفزع إلى ما يوشح به كلامه، من بيت سائر، ومثل نادر، وحكمة معقدة منقولة، وقصة عجيبة مأثورة، وأما كلامه في أثناء ذلك فسطور قليلة وألفاظ يسيرة، فإذا أخرج إلى تطويل الكلام خاليا عن شيء يستعين به - فيخلط بقوله قول غيره - كان كلاما ككلام غيره، فإذا أردت أن تحقق هذا، فانظر في كتبه في "نظم القرآن" وفي "الرد على النصاري" وفي "خبر الواحد" وغير ذلك مما يجري هذا المجرى، هل تجد في ذلك كله ورقة واحدة تشتمل على نظم بديع، أو كلام مليح؟ على أن متأخرى الكتاب قد نازعوه في طريقته، وجانبوه على منهجه، فمنهم من ساواه حين ساماه، ومنهم من أبّر عليه إذ باراه، هذا أبو الفضل بن العميد قد سلك مسلكه، وأخذ طريقه، فلم يقصر عنه، ولعله قد بان تقدمه عليه، لأنه

(١) إيجاز القرآن : ١٢١ .

يأخذ في الرسالة الطويلة فيستوفيهما على حدود مذهبه، ويكملها على شروط صنعه، ولا يقتصر على أن يأتي بالسطر من نحو كلامه، كما ترى الجاحظ يفعله في كتبه، متى ذكر من كلامه سطرا أتبعه من كلام الناس أوراقا، وإذا ذكر منه صفحة بنى عليه من قول غيره كتابا^(١).

ويبين من هذا النص أن الموازنة بين الجاحظ وابن العميد غير دقيقة، فالباقلاني يعترف بأن الجاحظ طريقة خاضة في الكتابة، وأن ابن العميد قد سلك الطريقة نفسها، ثم يذكر أن الشخصية الإنشائية الخاصة بالجاحظ لم تظهر في كتبه في حين أنها كانت واضحة عند ابن العميد، وهنا نتساءل: كيف استطاع أن يدرك أن الجاحظ طريقة خاصة في الكتابة، وهو لم يبدع إلا سطورا قليلة على حسب قوله؟، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، كيف يقارن بين أسلوب الوسائل التي كتبها ابن العميد وبين أسلوب تأليف الكتب، وهل أدرك الهدف من وراء استطراد الجاحظ واستعانة بآراء الآخرين في كتبه المؤلفة؟.

إن الباقلاني متحامل على الجاحظ لأسباب مذهبية، غير فنية، ومع هذا فإن هذا التحامل لن يذهب كل حسناته، ويكفيه أنه تنبه إلى أن لكل أديب أسلوبا خاصا ومميزا له.

وإذا كان الباقلاني قد رصد عددا من الأساليب أو الطرق الكتابية، فإن ابن شهيد ت ٤٢٦هـ يرصد التطور الذي طرأ على عدد من الأساليب الأدبية، ويبدو أنه قد لاحظ أن التطور في أساليب النثر لم يكن إيجابيا، فلقد نضبت - في رأيه - القرائح، وظهر التكلف بمضى الزمان، فطريقة عبد الحميد ت ١٢٢هـ، وابن المقفع ت حوالي ١٤٢هـ، وسهل بن هارون ت ٢١٥هـ، كانت تقوم على الصنعة الفنية الغير المتكلفة، التي يوجهها الطبع وجودة القريحة، ومن ثم فقد كانت أكثر قدرة على التعبير الفني، ثم جاءت بعدها طريقة ابن الزيات ت ٢٣٢هـ، وإبراهيم بن العباس الصولي ت ٢٤٢هـ، والحسن بن وهب ت حوالي ٢٥٠هـ، وأخيه سليمان ت ٢٧٢هـ، فاستمدت من

(١) إجاز القرآن : ٢٤٧/٢٤٨ .

معين المدرسة الأولى ودعمتها ببعض الأصباغ الفنية التي فرضتها روح التحضر، ولكنها لم تقال فيها، ثم جاءت بعدها طريقة بديع الزمان الهمداني ت ٣٩٨ هـ، وشمس المعالي قابوس بن وشمكير ت ٤٠٢ هـ، فأنظهرت التكلف وعقدت الصنعة الفنية. يقول ابن شهيد: "وكما أن لكل مقام مقالا، فكذلك لكل عصر بيان، ولكل دهر كلام، ولكل طائفة من الأمم المتعاقبة نوع من الخطابة، وضرب من البلاغة، لا يوافقها غيره ولا تهش لسواه، وكما أن للدنيا دولا، فكذلك للكلام نقل وتغاير في العادة، ألا ترى أن الزمان لما دار كيف أحال بعض الرسم الأول في هذا الفن إلى طريقة عبد الحميد وابن المقفع وسهل بن هارون وغيرهم من أهل البيان؟ فالصنعة معهم أفسح باعا، وأشد نزاعا، وأثور شعاعا، لرجحان تلك العقول، واتساع تلك القرائح في العلوم، ثم دار الزمان بورانا، فكانت إحالة أخرى إلى طريقة إبراهيم بن العباس، ومحمد بن الزيات، وابني وهب ونظرانهم، فرقت الطباع، وخف ثقل النفوس، ثم دار الزمان فاجترى أهله باللطائف صلف، وبرة الكلام كلف، فكانت إحالة أخرى إلى طريقة البديع وشمس المعالي وأصحابهما" (١).

ونلاحظ على هذا النص أنه برغم رصد ابن شهيد لعدد قليل من المدارس أو الطرق الكتابية، إلا أن رسده في مجمله يعطى مؤثرا صحيحا لحركة التطور الفني وتنقلها من الصنعة إلى التصنيع إلى التصنيع (٢).

ويرى ابن سنان أن لكل شاعر أو ناثر ألفاظا يكرها في نظمه ونثره، ولكنه لا يعمل لهذه الظاهرة تعليلا فنيا، فقد يكون السبب في كثرة تكرير هذه الألفاظ في رأيه - أنها قد تكون ألفاظا مختارة، يسهل الأمر في إعادتها وتكريرها، وقد يكون غير ذلك،

(١) النخبة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام: تحقيق د. إحصان عباس، بيروت ١٩٧٩، القسم الأول، المجلد الأول: ٢٣٧. وراجع رسده لشيوخ الصنع في عصره في رسالة التواضع والزواجع في المصدر نفسه، قسم ١ مجلد ١/٣٦٨/٣٦٩، وانظر تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: د. محمد رضوان الداية، دار الآثار، بيروت ١٩٦٨: ٢٠٢/٢٩٨.

(٢) انظر كتاب الفن ومذاهبه في النثر العربي: د. شوقي ضيف.

كما يرى أنها قد تقع في موقعها اللائق بها وقد لا تقع^(١).

ومع هذا فإنه يمكن القول إنه يكفي ابن سنان أن لاحظ مثل هذه الظاهرة الأسلوبية التي يمكن أن تتفق مع ما تذهب إليه الدراسات الأسلوبية الحديثة من اعتبار هذه الكلمات المكررة - الكلمات - المفاتيح^(٢) التي يمكن أن تسهم في دراسة النص ودلالاته المختلفة.

وبسلك الكلاسي طريق ابن شهيد في رصد تطور الصنعة في الأساليب النثرية، ولكنه يتميز عنه بأنه أطلق على هذه الأساليب أسماء دالة على كم ونوع الصنعة^(٣). وهذه الأسماء هي:

أ- العاطل:

وتتميز أساليب هذا النوع بقلة الأسجاع والفواصل، وكان المتقدمون كابن عبيكان ٢٧٠هـ ومن قبله من أهل الفصاحة والبيان يستخدمونه، وكانوا إذا عنّ لهم السجع نكروه، وإذا أعرض عنهم لم يستجلبوه^(٤).

ب- العالي:

ويقسم هذا النوع بحسن العبارة، ولطف الإشارة، وبدائع التمثيل والاستعارة مع زيادة نسبة استخدام الأسجاع والفواصل، مقارنة بالعاطل، وقد وجد هذا النوع في

(١) انظر من الفصاحة : ٩٥ - ٩٦ . ويلاحظ أن ابن سنان قد نكر أن كلمة " الطين " و " الطينة " قد تكررت كثيرا عند مهيار بن مرزويه ، وأنه قلما تخطر قصيدة منها .

(٢) " الكلمات - المفاتيح " هي الكلمات التي تكون لها ثقل تكراري وتوزيعي في النص بشكل يفتح مغايبه ويبدد غموضه . انظر : Hough G. Style and Stylistics PP. 55-56. Ulmann S. :Meaning and style PP 72-74 Oxford, 1973.,

راجع علم الأسلوب د. صلاح فضل ٢٠٧ ، والاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي د. شفيق السيد : ١٦٩ - ١٧٠ .

(٣) انظر تاريخ النقد الأدبي في الأندلس : د. محمد رضوان الداية : ٤١٣ - ٤١٥ .

(٤) انظر لإحكام صنعة الكلام : ١٠٤ .

كتابات ابن العميد ت ٣٦٠ هـ، وأبى إسحاق الصابى ت ٣٨٤ هـ، وأبى القاسم عبد العزيز بن يوسف الشيرازى ت ٣٨٨ هـ (١).

ج- المصنوع:

ويبدو على هذا النوع تتميز التصنيع، ويتسم بكثرة الفواصل والأسجاع وأنواع البديع، ويوجد فى كتابات أبى بكر الخوارزمى ت ٣٨٣ هـ، والصاحب بن عباد ت ٣٨٥ هـ، ويديع الزمان الهمذانى ت ٣٩٨ هـ، وأبى الفتح البستى ت ٤٠٠ هـ، وأبى الفضل الميكالى ت ٤٣٦ هـ (٢).

د- المفضن:

ويتسم هذا النوع بتوافق السجعات، حتى تصبح كل سجة موافقة لصاحبها مما يعنى أنه يزداد عن الأنواع السابقة فى الإهتمام بأنواع الصنعة البديعية، ويوجد هذا النوع فى كتابات الكلاعى نفسه، وقد اهتم به وزاد فى عدد السجعات المتوافقة بعض معاصريه من الكتاب (٣).

هـ- المبتدع:

ويمثل هذ النوع قمة التطور فى الصنعة ويشي بعقم الإبداع، ونضوب القرائح، حيث يركز الكاتب همه فى أن يخرج بنص تقرأ كلماته من جهتين أو ثلاث، وربما قرئت من أربع جهات، فهو أشبه بالأنفاز والأحاجي، ويوجد هذا النوع فى كتابات بعض معاصرى الكلاعى كابن عبدون الأندلسى ت ٥٢٩ هـ (٤).

وإلى جانب هذه الأنواع التى تمثل بوضوح تطور الصنعة فى الأساليب النثرية، يذكر الكلاعى نوعين آخرين يدلان على نوعين مختلفين من الأساليب التى شاع

(١) المصدر نفسه : ١٠٥ - ١٢٠

(٢) انظر المصدر نفسه : ١٢١ - ١٣٤ .

(٣) انظر إحكام صنعة الكلام للكلاعى : ١٤٥ - ١٤٨ .

(٤) انظر المصدر نفسه : ١٥٨ - ١٦١ .

استخدامها في ظل هذا التطور، ويطلق على أحدهما اسم "المرصع"، ويذكر أنه هو الذي يرصع بالأخبار والأمثال والأشعار وآيات القرآن، وأحاديث النبي صلى الله عليه وسلم، ومصطلحات النحو والعروض، وحل أبيات القريض، ويوجد هذا النوع في كتابات أبي المغيرة بن حزم الأندلسي ت ٤٣٨هـ، وأبي العلاء المعري ت ٤٤٩هـ، والوزير أبي بكر بن سعيد البطليوسي القرطبي ت بعد ٥٢٠هـ، وأبي إسحاق بن خفاجة ت ٥٣٢هـ، والكلامي نفسه (١).

أما النوع الثاني فهو ما يطلق عليه اسم "المفصل"، وهو الذي فصل فيه المنظوم بالمنثور، إذ يذكر الكاتب بعض الكلمات أو العبارات النثرية ثم يتبعها بشطر بيت أو بيت أو بيتين من الشعر، ويوجد هذا النوع في كتابات الوزير أبي محمد الحسن ابن محمد المهلب ت ٣٥٢هـ، ويديع الزمان الهمذاني ت ٣٩٨هـ، وأبي الفرج البهقاء ت ٣٩٨هـ، وأبي الفضل الميكالي ت ٤٣٦هـ، وأبي محمد بن عبدون الأندلسي ت ٥٢٩هـ (٢).

ويلاحظ على رصد الكلامي لتطور الصنعة في الأساليب النثرية، أنه بالإضافة إلى إصابته في توصيف مراحل التطور، وإطلاق الاسم المناسب على كل مرحلة، قد صنف بعض الكتابات التي تندرج تحت هذه المراحل، ويدل العدد الكبير للكتابات الذين ذكرهم على إلمامه بالأساليب المختلفة، سواء للقدماء أو المعاصرين، كما يدل على أن نظرت النقدية كانت نتيجة لاستقراء الواقع الأدبي.

وينتقد ابن الأثير نعاوي سرجة الإجابة في أساليب أبي إسحاق الصابي، فيذكر أن الصابي مبدع مجيد كل الإجابة في الكتب السلطانية، أما في الكتب الإخوانية وكتب التعازي فإنه يراه مقصراً (٣) ورغم أنه يقر للرجل بالتقدم ويشهد له بالفضل والقدرة على تشقيق المعاني في الكتابة السلطانية، إلا أنه يرى أن عبارته في بعض هذه

(١) انظر المصدر نفسه : ١٣٤ - ١٤٥.

(٢) انظر المصدر نفسه : ١٤٨ - ١٥٨ . (٢) انظر المثل السائر : ٢٥٤/١ .

(٣) انظر المصدر نفسه : ٢٥٥/١ . (٤) المصدر نفسه : ٤٠/١ .

الكتب قد تنسم بالركة والضعف(١).

كما ينتقد تفاوت أسلوب الحريري في مقاماته، ويرى أنها لم تأت على درجة واحدة من الجودة، ويرغم هذا فإنه يرى أن درجة الإجادة في أسلوب المقامات تتوق كثيرا أسلوب الكتابات الأخرى، يقول: "على أن الحريري قد كتب في أثناء مقاماته، قاعا في مواضع عدة، فجاء بها منحطة عن كلامه في حكاية المقامات، لا بل جاء بالغث البارد الذي لا نسبة له إلى باقى كلامه فيها، وله أيضا كتابة أشياء خارجة عن المقامات، وإذا وقف عليها أقسم أن قائل هذه ليس قائل هذه، لما بينهما من التفاوت البعيد"(٢).

وينتقد في موضع آخر تكلف الحريري في بعض مقاماته، خاصة تلك التي بنيت على كلمة معجمة وأخرى مهملة، أو من ألفاظ معجمة في بعض حروفها وغير معجمة في بعضها الآخر، ويرى أن هذا الأسلوب خارج عما تقتضيه الفصاحة والبلاغة، يقول: "وما هنا ما هو أغرب من ذلك، وذلك أنه قد سلك قوم في منثور الكلام ومنظومه طرقا خارجة عن موضوع علم البيان، وهي ينجوة عنه لأنها في واد وعلم البيان في واد. فمن فعل ذلك الحريري صاحب المقامات، فإنه ذكر تلك الرسالة التي هي - كلمة معجمة وكلمة مهملة، والرسالة التي حرف من حروف ألفاظها معجم والآخر غير معجم... وكل هذا، وإن تضمن مشقة من الصناعة، فإنه خارج عن باب الفصاحة والبلاغة، لأن الفصاحة هي ظهور الألفاظ مع حسنها... وكذلك البلاغة، فإنها الانتباه في محاسن الألفاظ والمعاني... وهذا الكلام المصوغ مما أتى به الحريري في رسالته... لا يتضمن فصاحة ولا بلاغة، وإنما يأتي بمعانيه غثة باردة، وسبب ذلك أنها تستكره استكراها، وتوضع في غير مواضعها، وكذلك ألفاظه فإنها تجيء مكربة أيضا غير ملائمة لأحواتها، وعلم البيان إنما هو الفصاحة والبلاغة في الألفاظ والمعاني، فإذا أخرج عنه شيء من هذه الأوضاع المشار إليها لا يكون معدودا منه ولا داخلا في

(١) انظر المصدر نفسه: ٢٥٥/١

(٢) المصدر نفسه: ٤٠/١.

ومما تجدر الإشارة إليه أن النقاد والبلاغيين في حديثهم عن أسلوب النثر الفني لم يفرقوا بين أسلوبي الخطابة والكتابة، أو بين الخصائص الجمالية التي تحقق لهما صفة الفن، فلقد انصب كلامهم على الكلام البليغ عامة^(٢)، وإن أدركوا أن لكل موضوع أسلوبا خاصا، وأن الأساليب تتفاوت فيما بينها في درجتها الفنية، وكما يقول ابن سنان فإنّ للكتب السلطانية من الطريقة ما لا يحسن في الإخوانيات، وللتوقيعات من الأساليب ما لا يحسن في التقاليد^(٣).

أما الفلاسفة فقد فرقوا بين أسلوبي الكتابة والخطابة، ويقوم التفريق عندهم على أساس أن الخطابة تقوم على المشافهة والتخاطب، وأن لشخصية الخطيب(هيئته ومكانته) دورا بارزا واضحا في توجيه الأسلوب، أما الكتابة فإنها تعتمد على الخط وعدم ظهور الكاتب في مواجهة قارئ الرسالة، ويعنى هذا أن أسلوب الخطابة يعتمد على سياقين متلازمين أحدهما نصي والآخر خارجي^(٤)، بينما تعتمد الكتابة على السياق النصي في المقام الأول، مع ملاحظة أن السياق الخارجى أو سياق الموقف في الخطابة موجه ومعين للسياق النصي، بينما لا يسهم هذا السياق بأى صورة في توجيه الكتابة، إلا أن تعطى صورة واضحة عنه. يقول ابن سينا "وأما الرسائل الخطبية المكتوبة فإنما تكون قوة تأثيرها لأحوال في نفس اللفظ فقط، لا لمعنى النفاق لأن النفاق لا يكتب"^(٥).

ومن هنا فإنهم يرون أن أسلوب الكتابة يكون أشد تحقيقا واستقصاء للدلالة،

(١) المثل السابق ٢١٠/٢ - ٢١١، وانظر المصدر نفسه: ٢٠٩/١.

(٢) انظر على سبيل المثال كتاب الصناعتين: ١٤٢، والمثل السابق: ١٨٢/٥٦، ٢٩/١، ٢٥١/٢.

١١/٤، والوشى المرقوم ٨١، وصيغ الأعشى: ٢١٠/١، ٢٢٥.

(٣) صر الفصاحة: ٢٤٨.

(٤) يتفق هذا مع ما يذهب إليه النقاد المحدثون من اختلاف لغة الكتابة عن الحديث الشفوي،

وراجع درو الكلمة في اللغة-ستيفن أولان: ٤١، اللغة والإبداع د. شكري عياد: ٨١ -

١٢٩/١٢٧/٩١/٨٢.

أى أنه يجب استيفاء جوانب المعنى من خلال السياق اللغوى فقط، بينما يعتمد أسلوب الخطابة فى استيفاء جوانب المعنى على السياق اللغوى بالإضافة إلى الحيل المعاونة له كالإشارة بأجزاء البدن، أو بتصوير هيئة الخطيب المعنى سواء أكان فى حالة فرح أم حزن أم غضب أم غير ذلك من الأحوال، كما يسهم التنغيم فى تفهيم المعنى والتعبير عن درجة الانفعال المصاحبة له. ولذا فإن الخطيب بإمكانه أن يهمل الرباطات، أو يكرر القول الواحد، أو غير ذلك مما يفرضه السياق الخارجى، فى حين أن هذه الأمور لا تتلاءم وطبيعة الأسلوب الكتابي^(١).

وبرغم صحة وجدة ما ذهب إليه الفلاسفة فى التفريق بين أسلوبي الكتابة والخطابة إلا أنه يؤخذ عليهم أنهم عدوا أسلوب الكتابة أقل فنية من أسلوب الخطابة، ورأوا أن الخطابة يمكنها استخدام الإنراطات والغلو فى الأقاويل، كما يمكنها أن تستخدم من التغييرات (الوسائل الفنية) ما يتوافق والحالة الانفعالية للخطيب، بينما رأوا أن هذه الأمور لا تلائم أسلوب الكتابة؛ لأنه يجب أن يكون - من وجهة نظرهم - أشد صحيحا وتحقيقا ، لأنها مخلدة باقية عكس الخطابة التى تنقضى بانقضاء القول فيها^(٢).

ويبدو أن هذا الأمر يمثل النظرة العامة التى تقارن بين فنية الخطابة والكتابة على العموم، وذلك لأن طبيعة الفن تفرض تعدد المستويات الفنية للنوع الواحد من النشر، ومن هنا فقد ذكر الفلاسفة أن الأنواع الخطابية نفسها ليست متساوية القيمة الفنية، ففى المشورة يميل الخطيب إلى استعمال المثالات أو الصور الفنية التى تذكر بصور من الماضى يمكن أن تسهم فى إثراء المستقبل^(٣). كما أن أسلوب المفاخرة يقوم على التعظيم والتفخيم والإكثار من أفعال التفضيل، وما يدل على التشريف^(٤)، بينما نجد

(١) راجع الخطابة لابن سينا : ٢٢٣ - ٢٢٤ . وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٠٢/٢٠٢ .

(٢) انظر الخطابة لابن سينا : ٢٢٣/٢٢٦ . وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٠٢/٢٠٥ .

(٣) انظر الخطابة لابن سينا : ٩٣/٢٤٤ . وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٨٢/٢٢٤ .

(٤) انظر الخطابة لابن سينا : ٩٣/٩٢ ، والحكمة العروضية فى معاني كتاب ريطوريقا : ٥٨ .

وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٨٠/٨٢ .

أسلوب المشاجرة يقوم في الغالب على الحجج وتفنيدها، كما أنه أكثر استخداما للضمانات والقياسات، ومن ثم يقل فيه استخدام الصور الفنية ومحسنات القول^(١).

وتتأكد هذه النظرة من خلال ما عرضناه في هذا الفصل من قولهم باختلاف النوع الخطابي الواحد باختلاف المقامات ونوعية المثقفين. كما ذكرنا أن هذه النظرة تنطبق على تعدد المستويات الفنية للأشكال الكتابية، فلقد ذكرنا من أنواع الكتابة نوعين هما : الرسائل والعقود والسجلات، ويرون أن السجلات أشرف من الرسائل لأنها تبقى وتلد، ومن ثم تكون العناية بها فنيا أكثر، فالرسائل لا تحتاج - من وجهة نظرهم - إلا إلى ما يعين على تفهمها ووضوحها وإجادة قراءتها، أما السجلات فتحتاج إلى شيء من التعظيم والتفخيم وإلى تهذيب الكلام والعناية به، فالألفاظ يجب أن تكون متوسطة الشهرة، فلا هي مبتذلة ولا هي غريبة، والصور الفنية يجب أن تتراوح بين التفسيرات المعتادة وبعض التفسيرات الغريبة، كما أنها يجب أن تحتوى على بعض القيم الموسيقية^(٢).

ومن هنا يمكن القول بأن الفلاسفة إذا كانوا قد رأوا أن القيمة الفنية للخطابة أكبر من القيمة الفنية للكتابة، فلقد رأوا أيضا أن هذا القول يجب ألا يؤخذ بون تقييد يبرز طبيعة الفن، ذلك لأن مستويات الفن في القول الخطابي، أو الكتابي، ليست متساوية في كل الأنواع الخطابية أو الكتابية، وعلى ذلك فإنه يجب على الأديب أن يدرك - كما يقول ابن سينا^(٣) - الوجه الأجود في المخاطبة، والوجه الأجود في الكتابة، وما يليق بكل واحد منهما^(٤)، بحيث تلائم أساليبه طبيعة الموضوع وطبيعة الموقف.

ومن كل ما تقدم يمكن القول بأن لغة النثر الفني عند النقاد والبلاغيين والفلاسفة لا تختلف في مقوماتها الفنية عن لغة الشعر، فهي ذات قيم جمالية ذاتية مؤثرة، بالإضافة إلى قدرتها على التعبير والقوصيل، ومن ثم فهي تختلف عن لغة العلم بدقتها ومتطقيتها.

(١) انظر الخطابة لابن سينا : ٢٤٤/٢١٨ وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٢٤/٣٢٤ - ٢٢٥.

(٢) انظر الخطابة لابن سينا : ٢٣٥ - ٢٣٦، وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٠٤ - ٢٠٥.

(٣) الخطابة : ٢٢٢.

ولقد درس النقاد والبلاغيون والفلاسفة هذه اللغة على مستويين هما مستوى الألفاظ ومستوى التراكييب، ويبحثوا في المستوى الأول عن القيم الفنية التي تحقق جمالية الألفاظ، وأكثروا في المستوى الثاني أن السياق هو الذي يسهم في إبراز فعالية هذه القيم، ومن هنا فقد دارت دراستهم للأسلوب حول إبراز أهمية السياق في جمالية النص، ولقد تكشفت هذه الدراسة عن عدة أمور أهمها: إن لكل أديب أسلوبه المميز، وأن لكل موضوع أسلوبا خاصا، وأن الأسلوب اختيار من بين البدائل المطروحة أمام الأديب، وأن هذه البدائل غير متساوية الدلالة، وأن الأسلوب يتنوع تبعا لما يفرضه سياق النص وسياق الموقف، ومن هنا فإن الألفاظ العلمية أو التي تنافى شروط الفصاحة قد تكون مطلبا أسلوبيا، كما لاحظوا أن الأساليب تتغير بتطور الزمن.

ومع أن النقاد والبلاغيين لم يفرقوا - بين أسلوبى الكتابة والخطابة، فإن الفلاسفة فرقوا بينها - تبعا لاختلاف طبيعة المشاهدة عن الكتابة، وقد رأوا أن أسلوب النوع الواحد من الأنواع الكتابية أو الخطابية تتعدد مستوياته الفنية تبعا لما يفرضه سياق النص وسياق الموقف.

ومما لا شك فيه أن كثيرا مما توصل إليه النقاد والبلاغيون والفلاسفة يتفق مع النظريات النقدية الحديثة التي تهتم بدراسة الأسلوب. وقد أشرنا في هوامش هذا الفصل إلى مواضع الاتفاق.

الفصل الرابع

الصورة الفنية

الفصل الرابع

الصورة الفنية

لقد اتضح من الفصول السابقة أن النثر الفني يعني - كالشعر - بوسائل التأثير الجمالي، لكي تتكامل الإفادة والإمتاع، ومما لا شك فيه أن الصورة الفنية تعد من أهم هذه الوسائل^(١)، فبدونها يفقد الأدب قيمته الفنية والتأثيرية، ويتشابه مع الكلام غير الفني، وفي هذا الفصل نحاول أن نثبت أن النثر الفني يستخدم الصورة الفنية كالشعر تماماً، وأن وظيفتها وطبيعتها متشابهتان فيهما.

أولاً : وجود الصورة الفنية في النثر الفني^(٢).

لقد كان توحد نظرة النقاد والبلاغيين إلى الكلام البليغ شعره وبنوه من العوامل التي جعلتهم لا يخصصون أيًا من النوعين بخصائص فنية لا تتوافر في الآخر، وكما لاحظنا في الفصل السابق أن دراستهم للغة لم تفرق بين خصائصها في الشعر وخصائصها في النثر، فذلك الأمر بالنسبة للصورة الفنية، فإن أول ما يلاحظه المطلع على كتبهم في النقد والبلاغة هو تجاوز الأمثلة الشعرية والنثرية في حديثهم عن وسائل تشكيل الصورة الفنية من استعارة أو تشبيه أو كناية أو مجاز. وفي هذا ما يؤكد أصالة وجود الصور الفنية في النثر الفني.

فالملاحظ يذكر أمثلة للصور الفنية في النثر فيقول : "يقول العرب: قتلت أرضاً جاهلها، وقتل أرضاً عالمها" ويقول : "نبحني العطش" و "المسك الذبيح"، و "ركب بنو

(١) انظر الصورة الشعرية: سي. دي. لويس، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي وآخرين، العراق ١٩٨٢ ص : ٢٠، بناء لغة الشعر : جون كوين، ترجمة د. أحمد درويش : ٨، ١٢، ١٦، الصورة والبناء الشعري : د. محمد حسن عبد الله : ٥٧، ٦٦.

(٢) يرى كثير من النقاد المعاصرين أن النثر الفني يستخدم الصورة الفنية، انظر نظرية الأنواع الأدبية: لقيثسه، ترجمة د. حسن عون : ٢٨٩/٢، ٢٩٠، الصورة الأدبية : د. مصطفى ناصف : ٣٦٧، الصورة الشعرية : سي. دي. لويس : ٩٩-١٠٠.

فلان الفلاة فقطع العطش أعناقهم، وتقول : "فلان لسان القوم ونابهم الذي يفترون عنه، وهؤلاء أنف القوم وخراطيمهم" (١).

وتقول في مديح الرجل الجلد الذي لا يفتات عليه بالرأي : "ذلك الفحل لا يُفزع أنفه" (٢)، كما يذكر أن الشعراء والبلغاء يستخدمون في تشبيههم للإنسان مصادر واحدة فيقول : "وقد يشبه الشعراء والعلماء والبلغاء الإنسان بالقمر والشمس، والغيث والبحر، وبالأسد والسيف وبالحية والنجم، ولا يخرجون بهذه المعاني إلى حد الإنسان، وإذا نموا قالوا : هو الكلب والخنزير، وهو القرد والحصار، وهو الثور واليتيس، وهو الذئب، وهو العقرب، وهو الجعل" (٣).

ويذكر ابن قتيبة أن العرب تستخدم في كلامها (دون تفريق بين الشعر والنثر) المجازات، وهي عنده طرق القول ومأخذه، أو كل عدول عن اللغة العادية يحقق للقول الفني جماله وتأثيره، ويأتي ضمن هذه المجازات الاستعارة والتمثيل والكناية، ويذكر أن القرآن قد استخدم هذه الوسائل كلها. يقول : "وللعرب المجازات في الكلام، ومعناها طرق القول ومأخذه ففيها الاستعارة، والتمثيل، والقلب، والتقديم، والتأخير والحذف، والتكرير، والإخفاء، والإظهار، والتعريض، والإفصاح، والكناية، والإيضاح، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع، والجميع مخاطبة الواحد، والواحد والجميع خطاب الاثنين، والقصد بلفظ الخصوص لمعني العموم، ولفظ العموم لمعني الخصوص، مع أشياء كثيرة... ويكل هذه المذاهب نزل القرآن". (٤).

كما يذكر إبراهيم بن المدبر أن من صفات الكاتب الجيد أن يكون ذا موهبة فنية وحس مرهف، بحيث يصبح قادراً على التعبير عن موضوعات تنثره في صورة فنية جيدة، خاصة تلك الصور التي تتسم بحلاوة الإشارة، وملاحة الاستعارة. يقول : "من

(١) البيان والتبيين : ٣١٨/٢.

(٢) البيان والتبيين : ٤٤/٣.

(٣) الحيوان : ٢١١/١، وانظر أيضاً : ٢١٢/١.

(٤) تأويل مشكل القرآن : ٢٠ - ٢١، وانظر أيضاً المصدر نفسه : ٢٦٣/١٣٥/١٣٤.

كمال آلة الكاتب أن يكون ... صادق العصر، حسن البيان، وقيق حواشي اللسان، حلو الإشارة، مليح الاستعارة^(١).

ويذكر المبرد أن "التشبيه جار كثير في كلام العرب، حتي لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد"^(٢)، وهو في هذا لا يفرق بين كثرتة في الشعر أو النثر، ولذا يذكر أمثلة متجاوزة منهما^(٣)، كما يفعل الشئ نفسه في حديثه عن إنكناية^(٤)، وكأنه يؤكد بهذا تنسابه وسائل تشكيل الصورة الفنية في الشعر والنثر.

ويشي حديث ابن المعتز عن ريادة للتأليف في البديع بأن فنون البديع موجودة في الشعر والنثر، وأن من يأتي بعده سينحصر دوره في التماس مزيد من الشواهد الشعرية والنثرية للأبواب التي ذكرها ابن المعتز أو يفسرها دون إضافة حقيقية. يقول: "ولعل بعض من قصر عن السابق إلى تأليف هذا الكتاب ستحدث نفسه وتمنيه مشاركتنا في فضيلته، فيسمي فناً من فنون البديع بغير ماسميناء به، أو يزيد في الباب من أبوابه كلاماً منتوراً، أو يفسر شعراً لم نفسه، أو يذكر شعراً قد تركناه ولم نذكره"^(٥).

وتأتي الاستعارة في مقدمة أبواب البديع التي يذكرها ابن المعتز، ويورد لها أمثلة من القرآن الكريم^(٦)، والحديث الشريف^(٧)، وكلام الصحابة والبلغاء القدماء^(٨)، وكلام المحدثين^(٩)، كما يورد لها أمثلة من الشعر قديماً^(١٠)، وحديثاً^(١١)، كما يذكر أن محاسن الكلام - ومنها التشبيه والتعريض والكناية - واحدة في الشعر والنثر^(١٢).

(١) الرسالة الغراء : ٩، وراجع العقد الفريد : ١٧١/٤.

(٢) الكامل : ٩٢/٣. (٣) المصدر نفسه : ١٥٣/١٢٤/١٣٣/٥٥/٣.

(٤) المصدر نفسه : ٢٩١/٣/٢٩٢.

(٥) البديع : تحقيق أغناطيوس كراتشكوفسكي، دمشق : ب. ت. ٢-٣.

(٦) انظر البديع : ٣. (٧) انظر المصدر نفسه : ٣ - ٤.

(٨) انظر المصدر نفسه : ٤ - ٧. (٩) انظر المصدر نفسه : ١٢ - ١٦.

(١٠) انظر المصدر نفسه : ٧ - ١٢. (١١) انظر المصدر نفسه : ١٦ - ٢٣.

(١٢) انظر المصدر نفسه : ٥٨/٥٩/٦٤/٦٥/٧١.

ومن هذا يتضح أن وسائل تشكيل الصورة - عند ابن المعتز - واحدة في الشعر والنثر.

وفي رصد قدامة بن جعفر للقيم الفنية التي تحقق للكلام - شعراً ونثراً - ما أطلق عليه مصطلح "أحسن البلاغة"^(١)، يذكر أن من هذه القيم تلخيص العبارة بالقفاظ مستعارة ... وإرداف اللواحق، وتمثيل المعاني"^(٢)، ويذكر أمثلة لهذه الأنواع من النثر"^(٣)، ويؤكد أن هذه المعاني لا يستغني عنها شاعر ولا خطيب"^(٤).

ويرى الأمدي عن أهل العلم أن من القيم الفنية التي يحتاج إليها الشاعر والخطيب صاحب النثر "أن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه"^(٥). ويعني هذا أن الصور الفنية أصل يحتاج إليه النثر كما يحتاج إليه الشعر.

أما القاضي الجرجاني فإنه يرى أن الاستعارة "أحد أعمدة الكلام، وعليها المعول في التوسيع والتدوير، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر"^(٦)، ومن هذا نتبين أن الاستعارة - كقيمة فنية - تعد أحد الأعمدة التي تحقق للقول الفني - شعراً ونثراً - صفته الجمالية، وقدرته التأثيرية والإيحائية.

كما يرى القاضي الجرجاني أن التشبيهات غير مقصورة على النظم، وأن هناك تشبيهات تداولتها العامة والخاصة في نثرهم ونظمهم كتشبيه الورد بالخدود، والحدود بالورد"^(٧).

وفي تناول أبي هلال العسكري للتشبيه يذكر أمثلة من المنظوم والمثنوي"^(٨)، ويرى

(١) جواهر الألفاظ: ٣. (٢) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(٣) انظر المصدر نفسه: ٨/٧. (٤) انظر المصدر نفسه: ٨.

(٥) الموازنة: ٤٢٣/١، ويلاحظ أنه يذكر أمثلة للاستعارة من الشعر والقرآن، راجع المصدر نفسه: ٣٦٩/٣٦٦/١٤/١.

(٦) الوساطة: ٤٢٨. (٧) المصدر نفسه: ١٨٧.

(٨) انظر كتاب الصناعاتين: ٢٤٩ - ٢٥١.

أن "التشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً، ولهذا ما أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه"^(١)، وفي هذا ما يدل على أن وجود التشبيه في النثر شئ طبيعي، وأنه ليس سخيلاً.

كما يذكر في حديثه عن الاستعارة أمثلة من المنظوم والنثر^(٢)، ويعقب على الأمثلة النثرية بقوله : "وأما هذا كثير في نثر الكلام"^(٣)، كما يذكر أمثلة نثرية - للإرداف والتواضع^(٤)، والمائلة^(٥)، والكنائية والتعريض^(٦).

ويرى الباقلاني أن وجوه البلاغة ومنها التشبيه والاستعارة والتمثيل والكنائية موجودة في الشعر والنثر^(٧)، وأن النظم هو الذي يبرز القيم الجمالية لها^(٨).

ويرصد أبو إسحاق الحصري عددا من مליح الاستعارات في النثر^(٩)، مؤكداً بذلك أن النثر الفني قادر على استعمال الاستعارات المؤثرة.

ويرى الشريف المرتضي أن بلاغة كلام العرب - شعراً ونثراً - لا تتحقق إلا بتوافر القيم الجمالية، وفي مقدمتها الصور الفنية، مما يدل على جوهرية وجود هذه الصور في النثر الفني، يقول : "وكلام العرب وحي وإشارات واستعارات ومجازات، وبهذه الحال كان كلامهم في المرتبة العليا من الفصاحة، فإن الكلام متى خلا من الاستعارة، وجرى كله على الحقيقة كان بعيداً عن الفصاحة، برأ من البلاغة"^(١٠).

كما يذكر ابن سنان أمثلة للاستعارة والكنائية والتشبيه والتمثيل والإرداف من القرآن الكريم ونثر البلغاء^(١١).

(١) المصدر نفسه : ٢٤٩.

(٢) انظر المصدر نفسه : ٢٨٢ - ٢٨٩، وانظر أيضاً بيان المعاني : ٩٥/٢ - ٩٧.

(٣) المصدر نفسه : ٢٩٠. (٤) انظر المصدر نفسه : ٣٦٠ - ٣٦١.

(٥) انظر المصدر نفسه : ٣٦٤ - ٣٦٦. (٦) انظر المصدر نفسه : ٢٨١ - ٢٨٢.

(٧) انظر إعجاز القرآن : ٦٧ - ٧٧. (٨) انظر إعجاز القرآن : ٢٧٦.

(٩) انظر زهر الآداب : ١٠٦/٤ - ٥٨٤.

(١٠) أمالي المرتضي : ٤/١، وانظر المصدر نفسه : ٣٦٧/٧٥/١، ٣٧٥/٣٠٩/٢.

(١١) انظر سر الفصاحة : ١٠٨/١١١/١٥٧/٢٢٢/٢٢٤/٢٢٥/٢٣٧/٣٣٨/٢٤٤.

ويرى عبد القاهر أن الكناية والاستعارة والتمثيل والمجاز والإيجاز هي :
 "الاقطاب التي تدور البلاغة عليها، والأعضاء التي تستند الفصاحة إليها، والطلبة التي
 يتنازعها المحسنون ... وهي التي نوه بذكرها البلغاء، ورفع من أقدارها العلماء" (١).
 وفي هذا ما يؤكد أن هذه القيم لا يستغني عنها القول شعراً أو نثراً في تحقيق جماله
 وتأثيره، ولذا فإن حديث عبد القاهر عنها لا يفرق بين وجودها في الشعر أو النثر، فهو
 يذكر أن المجاز "مادة الشاعر المفلق والكاتب البليغ في الإبداع والإحسان والاتساع في
 طرق البيان" (٢)، وأن من شأن الشعر والخطابة أن يجعلوا اجتماع الشئيين في وصف
 علة لحكم يريده، وإن لم يكن في المعقول ومقتضيات العقل" (٣).

كما يذكر أن الشاعر والناثر يستخدمان التشبيه التمثيلي الذي يتسم بالحدة
 ويعتمد على التقديم الحسي للمعنى، ليؤثرا في المتلقي الذي يشعر بدوره بفضيلة
 الكشف والإيحاء التي تنتج عن التقديم الفني للمعنى، يقول : "ومعلوم أن العلم الأول أتى
 النفس أولاً من طريق الحواس والطباع، ثم من جهة النظر والروية، فهو إذن أمسّ بها
 رحماً، وأقرب لديها ذمماً، وأقدم لها صحبة، وأكد عندها حرمة، وإذا نقلتها في الشئ
 بتمثله عن المدرك بالعنصر الخضر، وبالفكرة في القلب إلى ما يدرك بالحواس، أو يعلم
 بالطبع، وعلى حد الضرورة، فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم، وللجديد بالصحبة
 بالحبيب القديم، فأنت إذن مع الشاعر وغير الشاعر، إذا وقع المعنى في نفسك غير
 ممثل، ثم مثله، كمن يخبر عن شئ من وراء حجاب، ثم يكشف عنه الحجاب، ويقول : ها
 هو ذا فأبصر تجده كما وصفت" (٤).

وفي تعريفه للاستعارة يذكر أن الشاعر وغير الشاعر (الناثر) يقومان بنقل
 دلالات الألفاظ من أصل وضعها اللغوي الذي تدل الشواهد على أنه اختص به حين

(١) دلائل الإعجاز : ٥٢٠.

(٢) المصدر نفسه : ٢٩٥.

(٣) أسرار البلاغة : ٢٤٨.

(٤) أسرار البلاغة : ١١٦.

وضع - إلى غير ذلك الأصل^(١)، كما يذكر أن الشاعر المفلق والخطيب المصقع قادران على الاستخدام الأمثل والمؤثر للكتابة، فيقول: "هذا فن من القول دقيق المسلك لطيف المأخذ، وهو أنا نراهم كما يصنعون في نفس الصفة بأن يذهبوا بها مذهب الكتاية والتعريض، كذلك يذهبون في إثبات الصفة هذا المذهب، وإذا فعلوا ذلك، بدت هناك محاسن تملأ الطرف، ودقائق تعجز الوصف، ورأيت هناك شعراً شاعراً، وسحراً ساحراً، وبلاغة لا يكمل لها إلا الشاعر المفلق والخطيب المصقع"^(٢).

ومما يدعم عدم تقريظه بين وجود الصور الفنية في الشعر والنثر، أنه يذكر أمثلة نثرية للمجاز والاستعارة والتشبيه والتمثيل^(٣).

ويذكر ابن ناقياً ت ٤٨٥ هـ أن التشبيه المحذوف الأداة - البليغ - كثير في الكلام والشعر^(٤)، كما يذكر الحريري أن أسلوب الكتابة في عصره يعتمد على المقومات الفنية المؤثرة، ومنها الصور الفنية، وفي مقدمتها "الاستعارات المستعذبة"^(٥).

ويفرق ابن الصيرفي بين أسلوب مكاتبة الملوك المسلمين، وبين مخاطبة الملوك المخالفين للملة واللسان، ويذهب إلى أن "مخاطبة من يتكلم باللسان العربي مشهورة المقاصد، معروفة الطرائق، يستعمل فيها الأسجاع وتتميق الألفاظ وتحسينها وزخرفتها، وترتيبها مع ضبط المعنى وحسن التاكيف، وأما مكاتبة المخالفين للسان، فإنه لا ينبغي أن يلم فيها بالألفاظ المسجوعة، ولا ضرب الأمثال والتشبيهات، فإن ذلك إنما يُستحسن مادام مفهوماً في تلك اللغة وغير منقول إلى غيرها"^(٦).

فابن الصيرفي يفرق بين مستويين للكلام، أحدهما يجمع كل المقومات الفنية، أما

(١) المصدر نفسه : ٣٦.

(٢) دلائل الإعجاز ٢٠٦.

(٣) دلائل الإعجاز : ٦٨/٦٩، وانظر أسرار البلاغة : ٤٤ / ٤٥ / ٦٠ / ٦٥ - ٦٩ / ٧١ / ٨٩ /

٩٠ / ١٠٠ / ١٠٥ / ١١٤ / ١١٥ / ٢١١ / ٢١٢ / ٢١٨ / ٢٢٦ / ٢٢٧ / ٢٢٩ / ٢٣٦ -

٢٣٨.

(٤) انظر الجمان في تشبيهات القرآن: تحقيق د. مصطفى الصاوي الجويني، منشأة المعارف

بالأسكندرية ١٩٧٨ : ٢٢٢.

(٥) شرح مقامات الحريري : ٢٢٨/١.

(٦) قانون ديوان الرسائل : ١٢٨ - ١٢٩.

الأخر فإنه يخلو منها، ويقوم الفرق بينهما على معرفة اللسان العربي، أو بعبارة أخرى، على معرفة الخصائص الجمالية للتعبير العربي، مما يدل على أن النثر الفني المكتوب باللسان العربي يعتمد - بصورة جوهرية - على المقومات الفنية الموجودة في الكلام الفني العربي، وفي مقدمتها الصور الفنية. ومن هنا فإن عدم استخدام هذه المقومات في مخاطبة المخالفين للسان العربي، يرجع إلى جهلهم بدقائق التعبير وجمالياته، التي لا يمكن ترجمتها إلى لغة أخرى، يقول: "وأكثر هذه الضروب إذا نُقلت من لغة إلى لغة فسدت معانيها، وعاد حسنها قبحاً، وفيها ما لا يفهم بعد نقله بته، ومنها ما إن فهم له معنى كان غير ما قصد" (١).

كما تتجاوز الأمثلة الشعرية والنثرية في حديث أسامة بن منقذ عن الاستعارة والكناية والتعريض (٢)، وفي حديث السكاكي عن التشبيه والاستعارة (٣).

ويذكر ابن الأثير أن الناثر والشاعر يشتركان في كسر المواضع اللغوية بحثاً عن الصور الفنية، يقول: "إن من اللغة حقيقة بوضعه، ومجازاً بتوسعات أهل الخطابة والشعر" (٤)، ومن هنا فإنه يرى أن الكلام المنثور والمنظوم يستعملان الاستعارة والتشبيه البليغ (٥)، ويذكر أن علماء البيان أوردوا أمثلة من النظم والنثر للكناية والتعريض (٦)، ولذا فإنه يسلك مسلكهم فيضرب أمثلة لهما وللتشبيه والاستعارة (٧).

وفي معرض بيان جماليات خطابة الإمام علي بن أبي طالب، يذكر ابن أبي الحديد أن المفاضلة بين أنواع الكلام تتم على أساس توافر القيم الجمالية، ومنها الصور الفنية، وأن هذه القيم كلها موجودة في خطابة الإمام علي، يقول: "إن فضيلة

(١) المصدر نفسه: ١٢٩.

(٢) انظر البديع في نقد الشعر: ٤١ / ٤٢ / ٤٤ / ١٠٢ / ١٠٣.

(٣) انظر مفتاح العلوم: ١٦٦ / ١٦٣ / ١٦٥ / ١٧٧ / ١٧٨ / ١٨١ / ١٨٢ / ١٨٤.

(٤) المثل السائر: ١ / ٨٧. (٥) انظر المصدر نفسه: ٢ / ٧٦ / ٩٦.

(٦) انظر المثل السائر: ٣ / ٤٩.

(٧) انظر المصدر نفسه: ٢ / ٩٥ - ١٠٨ / ١١٦ - ١١٩ / ١٣٦ - ١٤٠ / ١٤٦ - ١٤٩ / ١٥٨ -

٧١، والجامع الكبير: ٩٤ / ٩٥.

الخطيب والكاتب في خطابه وكتابه تعتمد على أمرين هما : مفردات الألفاظ، ومركباتها. أما المفردات فإن تكون سهلة سلسلة غير وحشية ولا معقدة، وألفاظه عليه السلام كلها كذلك، فأما المركبات فحسن المعنى وسرعة وصوله إلى الألفهام، واشتماله على الصفات التي باعتبارها أفضل بعض الكلام على بعض، وتلك الصفات هي الصناعة التي سماها المتأخرون البديع، من المقابلة، والمطابقة، وحسن التقسيم، ورد آخر الكلام على صدره، والترصيع، والتسليم، والتوشيع، والمائلة، والاستعارة، ولطافة استعمال المجاز، والموازنة، والتكافؤ، والتسميط، والمشاكل، ولاشبهة في أن هذه الصفات كلها موجودة في خطبه وكتبه (يقصد علياً) ماثوثة في قرش كلامه عليه السلام، وليس يوجد هذان الأمران في كلام أحد غيره^(١).

ومما لاشك فيه أن جعل القيم الجمالية أساساً للمفاضلة بين الإبداعات النثرية يؤكد أن هذه القيم أصيلة وجوهرية في النثر الفني، وأنها ليست مقصورة على الشعر، ويؤكد في الوقت نفسه أن "الشعرية" هي التي تفرق بين الكلام الفني - شعراً ونثراً - وبين الكلام العادي، ولهذا يعرض ابن أبي الحديد أمثلة نثرية للمجاز، وللكنية، وللإستعارة^(٢)، كما يشيد بكثرة استخدام الإمام علي للاستعارة^(٣).

ولا تختلف نظرة شهاب الدين الحلبي ت ٧٢٥ هـ^(٤)، وأحمد بن إسماعيل الحلبي ت ٧٣٧ هـ^(٥)، وجلال الدين القزويني ت ٧٣٩ هـ^(٦)، ويحيى بن حمزة العلوي ت

(١) شرح نهج البلاغة : ٦ / ٢٧٨.

(٢) شرح نهج البلاغة : ١ / ٢١٦ / ٢١٧ / ٢٢٨، ١٦ / ٥ - ٢١ / ٢٢ / ٢٦ / ٣١ - ٣٢ / ٣٥ - ٣٧ / ٤١ / ٤٣ / ٤٧ / ٤٩ - ٥١ / ٥٤ / ٥٦ / ٧٠ / ٧١ / ١٧٣.

(٣) انظر المصدر نفسه : ٦ / ٤٥١ - ٤٥٢، وراجع أمثلة للاستعارات في خطابة الإمام علي في المصدر نفسه : ٦ / ١٤١ / ٣٩١ / ٤٠٢ / ٤٠٣ / ٤١٥ / ٤١٨ / ٤٢٩ / ٤٤٠ / ٤٤٣ / ٨ / ٢٧٢ / ٢٧٣، ١ / ٣٠٨، ١٤ / ٤٩.

(٤) انظر حسن التوسل : ١٠٦ - ١٠٩، ١١١، ١١٧، ١٢٥، ١٣٢، ١٣٦، ١٣٧، ١٤١، ١٤٣، ١٤٦.

(٥) انظر جوهر الكثر : ٥٦ / ٥٧ / ٦١ / ٦٢.

(٦) انظر الإيضاح في علوم البلاغة : ٢ / ٣٩٧ / ٣٩٨ / ٤٣٨ - ٤٤٣.

٧٤٩هـ^(١)، والصفدي ت ٧٦٤هـ^(٢) - عن نظرة النقاد السابقين، إذ تأتي استشهاداتهم بالأمثلة الثرية على وسائل تشكيل الصورة الفنية، لتؤكد أن النثر الفني يعتمد - بصورة أساسية في جماله وتأثيره - على القيم الجمالية التي يعتمد عليها الشعر، وفي مقدمتها الصورة الفنية.

ويتفق الفلاسفة المسلمون مع النقاد والبلاغيين في أن النثر الفني يستخدم الصورة الفنية لتحقيق أكبر قدر من التأثير الجمالي والإيحائي، فهم يرون أن الاستخدام الحقيقي للغة لا يكون إلا في العلوم؛ وذلك لأنها تهدف إلى الإفادة والتفهيم فقط، ولا تهتم بالجانب الانفعالي، يقول الفارابي: «فالمخاطبة العلمية يُقتضى بها علم شئ أو يفاد بها علم شئ، وهي بضريرين من الأقاويل، إما السؤال عن الشئ، وإما القول الجازم، وإما جواب عن السؤال، وإما ابتداء، والعلم الذي يقتضي أن يقال: إما أن يُعتقد شئ ما، ويُصوّر، ويقام معناه في النفس، وإما أن يُعتقد وجوده، أو وجوده وسبب وجوده»^(٣).

(١) انظر الطراز: ٢١٤/١ - ٢٢٦ / ٢٣٨ / ٢٤٠ / ٢٤٤ - ٢٤٧ / ٢٩٤ / ٣٢٠ / ٣٤٤ / ٤٠٧ - ٤١٦. وما تجدر الإشارة إليه أن العلوي يشيد بخطابة الإمام علي، ويذكر الإمكانات الفنية لها، ويتعجب من علماء البيان لتجاملها وإعراضهم عنها، في حين أنها قد فاقت غيرها في استخدامها للقيم الفنية وفي مقدمتها الصور الفنية، يقول: «والعجب من علماء البيان والجمامير من هذا المذهب... حيث عوّلوا في أودية البلاغة وأحكام الفصاحة، بعد كلام الله تعالى وكلام رسوله على دواوين العرب، وكلماتهم في خطبهم وأمثالهم، وأعرضوا عن كلامه (يقصد كلام الإمام علي) مع علمهم بأنه الغاية التي لارتبة فوقها، ومنتهى كل مطلب وغاية كل مقصد في جميع ما يطلبونه من الاستعارة والتمثيل والكناية وغير ذلك من المجازات الرشيقة والمعاني الدقيقة الظليّة».

انظر الطراز: ١٦٧/١، ورغم ما يبدو في حديث العلوي عن إعراض علماء البيان عن كلام الإمام علي - من تقصيرهم في حقه، إلا أنه يعد في الوقت نفسه شهادة لهم على أنهم لم يفرقوا بين وجود القيم الفنية - وفي مقدمتها الصور الفنية - في الشعر والنثر، بدليل أنهم طلبوها في الدواوين وفي الخطب والأمثال.

(٢) انظر تمام المتن: ٢٨٨، وانظر تعليقاته على استعارات ابن زيدون في المصدر نفسه: ٣٩ - ٤٢ / ٤٤ / ٢٩٠ / ٢٩١ / ٢٩٧.

(٣) الحروف: ١٦٤، وراجع تعليقات من كتاب العبارة لابن باجة: ٤١.

فهذه العلم من الإفادة والتفهيم وإيقاع التصديق الجازم يستلزم الاستخدام الحقيقي للغة؛ لأن هذا النوع من الألفاظ دقيق، واضح، غير متعدد المعاني، وهذا عكس الاستخدام المجازي الذي يقوم على النقل والإبدال، وتعدد الدلالات، ولهذا السبب لا يجوز في الصنائع المنطقية - غير الشعر والخطابة - استخدام المجازات والتوسع في العبارات، يقول الفارابي: «فالأسماء المستعارة لا تستعمل في شئ من العلوم ولا الجدل، بل في الخطابة والشعر»^(١). ويعضد هذا الرأي بقوله عن الفلسفة أنه يجب ألا يستعمل «في شئ منها لفظ إلا على المعنى الذي لأجله وضع أولاً، لأعلى معناه الذي له استعير أو تجوز به وسومح في العبارة عنه»^(٢).

فاللغة في العلم والفلسفة والجدل، أو في الصنائع المنطقية عدا الشعر والخطابة - تكون بحسب الوضع الأول أو الحقيقي. أما في الشعر والخطابة فإنها تستعمل بالمستويين الحقيقي والمجازي، ويوضح هذا الفارابي فيقول: «وجل الألفاظ قد تستعمل دالة على معانيها التي للدلالة عليها وضعت منذ أول ما وضعت، وتستعمل على معان أخر على اتساع ومجاز واستعارة، واستعمالها مجازاً واستعارة هو بعد أن تستعمل دالة على معانيها التي وضعت من أول ما وضعت، والخطابة والشعر، فإن الألفاظ تستعمل فيهما بالنوعين جميعاً، وأما الفلسفة والجدل والسوفسطائية فلا تستعمل فيها إلا على المعاني الأول التي لأجلها وضعت أولاً»^(٣).

ويتفق ابن سينا مع هذا الرأي فيذكر أن الخيال يقل كلما ارتقينا في السلم المنطقي، ولذا فإنه لا يوجد في السفسطة والجدل والبرهان، بينما يوجد في الخطابة والأقوال الشرعية والشعر، يقول: «إن المأثور من العبارات والمناظرات القديمة، إنما يجري على مذهب الشعراء في التخيل، والناس أول ما يسمعون إنما يسمعون الأمثال الشرعية التي فيها مشاكلة للأقوال التخيلية، ثم بعد زمان يتدرجون إلى خطابة، ثم إلى جدل وسفسطة ثم إلى برهان»^(٤).

(١) العبارة : ٢٢، وراجع تعليقات من كتاب العبارة لابن باجة : ١٢.

(٢) الحروف : ١٦٤.

(٣) الحروف : ١٦٥.

(٤) الخطابة لابن سينا : ٢٠١.

ويؤكد ابن رشد هذه الحقيقة فيذكر أن الألفاظ الحقيقية أليق بالبرهان منها بغيرها من الصنائع^(١).

ويربط الفارابي بين استخدام الصور الفنية بوسائلها المتعددة وبين حدوث الخطبية والشعرية فيقول: "إذا استقرت الألفاظ على المعاني جعلت علامات لها، فصار واحد واحد لواحد واحد، وكثير لواحد، أو واحد لكثير، وصارت راتبة على التي جعلت دالة على نواتها، صار الناس بعد ذلك إلى النسخ والتجوز في العبارة بالألفاظ فعبر بالمعنى بغير اسمه الذي جعل له أولاً، وجعل الاسم الذي كان لمعنى ماراتبا له دالاً على ذاته عبارة عن شيء آخر متى كان له به تحقق، ولو كان يسيراً، إما لشبه بعيد، وإما لغير ذلك من غير أن يجعل ذلك راتبا للثاني دالا على ذاته، فيحدث حينئذ الاستعارات والمجازات والتجوز بلفظ معنى ما عن التصريح بلفظ المعنى الذي يتلوه متى كان الثاني يفهم من الأول، وبالألفاظ معان كثيرة يصرح بالألفاظ عن التصريح بالألفاظ معان آخر، إذا كان سبيلها أن تقرن بالمعاني الأول متى كانت تفهم الأخيرة مع فهم الأولى، والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولاً، ثم الشعرية قليلاً قليلاً^(٢)."

فالتجوز في العبارة أو الاستخدام الفني للغة يهدف إلى زلزلة الرتابة والاستقرار الدلالي للألفاظ^(٣)، ويصمى إلى الخروج على النمط المألوف، ويبحث عن الصلات الغامضة وراء الموجودات ويحاول اكتشافها والتعبير عنها، ولاشك أن الحاجة إلى الفن هي التي تدفع إلى التجوز والتوسع، وإلى العناية بالألفاظ وترتيبها وتحسينها، ولاشك أيضاً أن النثر الفني والشعر هما اللذان يشبعان هذه الحاجة؛ لأن وجودهما يعني الاستخدام الفني للغة، فالشعراء والخطباء كما يقول الفارابي: "هم الذين يتسامحون

(١) تلخيص الخطابة : ٣٦٠.

(٢) العرف : ١٤١.

(٣) انظر: Roman Selden : Contemporary Literary Theory, University Press of Kentucky, 1985 - P. 91.

في اللغة ويجوزون فيها^(١).

وإذا كان وجود الشعر والنثر الفني مرتبطاً بالاستخدام الفني للغة، فإن وجود الصورة الفنية لا يختص بأحدهما دون الآخر، إذ تعد الصورة بهذا الوضع مكوناً أساسياً من مكونات النثر الفني، وعاملاً جوهرياً في تحقيق جماله وتأثيره. ومن هنا يذكر ابن سينا أن القول شعراً أو نثراً يرشق بالتغيير أو التصوير الفني^(٢). كما يذكر ابن رشد "أن فضيلة القول الخطبي أو الشعري وجوبه إنما تكون بالتغيير"^(٣).

وبناء على هذا يمكن القول بأن الفرق بين الفن وغير الفن هو وجود الصور الفنية، وأن الفرق بين الشعر والنثر الفني هو الوزن فقط، وإذا يقرر الفارابي أن القول "إذا كان مؤلفاً مما يحاكي الشيء، ولم يكن موزوناً بإيقاع، فليس يعد شعراً، ولكن يقال هو قول شعري، فإذا وُزن وقُسم أجزاء صار شعراً، فقوام الشعر وجوهه عند القدماء هو أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوماً بأجزاء يُنطق بها في أزمنة متساوية، ثم سائر ما فيه فليس بضروري في قوام جوهه، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل"^(٤).

فالفارابي يفرق بين القول الشعري - وهو كما يتضح من النص السابق قول نثري دخلته المحاكاة أو الصور الفنية - وبين الشعر، فيرى أن الوزن هو الفارق الوحيد بينهما، لأن المحاكاة تتحقق فيهما، فإذا خلا القول المحاكي من الوزن فهو قول شعري، أما إذا اجتمع فيه الوزن والمحاكاة فهو الشعر، ومن هنا يقرر أن المحاكاة أو التصوير

(١) الحروف للفارابي : ٨٧ وما تجدر الإشارة إليه أن موكاروفسكي يربط بين انتهاك قواعد اللغة القياسية (التجزؤ والانحراف عن المألوف) وبين الاستخدام الشعري للغة انظر :

Jan Mukarovsky : "Standard Language and Poetic Language," in Linguistics and Literary style. P. 42. ed. Donald C. Freeman. New York. 1970.

(٢) انظر الخطابة : ٢٠٢.

(٣) تلخيص الخطابة : ٢٥٩، وراجع المصدر نفسه ٢٥٤، وتلخيص الشعر : ١٥١.

(٤) جوامع الشعر: ١٧٢ - ١٧٣، وراجع له أيضاً رسالة في قوانين صناعة الشعراء : ١٥١.

الفني، قوام الشعرية، ولا شك أن هذه الصفة تتحقق في النثر الفني، كما تتحقق في الشعر.

ويتفق ابن سينا مع هذا القول، فيذكر أن الوزن وحده لا يؤدي إلى إيجاد الشعر^(١)؛ لأنه لا يتحقق إلا بوجود المحاكاة والوزن معاً^(٢). ولما كانت هناك أقاويل نثرية مخيلة^(٣)، فإن الوزن فقط هو الذي يميز الشعر عن النثر^(٤)، كما أن المحاكاة هي التي تفرق بين الفن وغير الفن.

ومع أن ابن رشد لم يفرق صراحة بين القول الشعري وبين الشعر، إلا أنه يرى أن القول الشعري هو القول الحقيقي الذي دخلته التغيرات، يقول : " وقد يستدل على أن القول الشعري هو المغير أنه إذا غير القول الحقيقي سمي شعراً أو قولاً شعرياً، ووجد له فعل الشعر"^(٥). ومن هذا تتبين أن القول الشعري غير الشعر، ولكن له فعل الشعر، أي أنه قول نثري دخلته المحاكاة أو الصور الفنية، أو - بمفهوم أوسع - المقومات الجمالية والتأثيرية. ويؤكد هذا أن عبارة "له فعل الشعر" تشي بوجود جنسين من الكلام، أحدهما هو الشعر، أما الثاني فهو قول له فعل الشعر، كما يؤكد هذا أن ابن رشد يرى في موضع آخر أن هناك أقاويل مخيلة غير موزونة^(٦)، فكان الفارق بين الشعر والقول الشعري يتحدد في الوزن فقط، كما أن الفارق بين الفن وغير الفن عنده - كما هو عند الفارابي وابن سينا - يتحدد في وجود المحاكاة أو عدم وجودها^(٧).

وكل ما تقدم يتبين جلياً أن وجود الصورة الفنية في النثر الفني مقوم أصيل وجوهري، وليس تخيلاً أو ملحقاً به، ولكنه مرتبط بوجوده، وإذا انتفى وجوده خرج النثر من دائرة الفن.

(١) انظر الخطابة: ٢٠٤. (٢) فن الشعر: ١٦١ / ١٦٨.

(٣) المصدر نفسه: ١٦٨.

(٤) انظر جوامع علم الموسيقى: تحقيق زكريا يوسف، القاهرة ١٩٥٦: ١٢٢ / ١٢٣، والخطابة: ٢٢١.

(٥) تلخيص الشعر: ١٤٩. (٦) المصدر نفسه: ٦١.

(٧) تلخيص الشعر: ٥٧ / ٦٢ / ٦٣.

ثانياً : طبيعة الصورة الفنية في النثر الفني :

وإذا كان وجود الصورة الفنية في النثر الفني أمراً غير مشكوك فيه، فهل يعني ذلك أن طبيعتها أو خصائصها النوعية لا تفرق عن مثيلتها في الشعر ؟

وللإجابة عن هذا السؤال نقول : إن النقاد والبلاغيين لم يميزوا بين خصائص الصورة الفنية في الشعر أو في النثر، فلقد رأوا أن تخصيص صفات معينة للصورة في أحدهما يعد إخلالاً بطبيعة الفن وتحديداً لمجالات الإبداع، ولكي يتضح هذا الموقف فإننا نعرض لأرائهم فيه.

لقد سبقت الإشارة إلى قول إبراهيم بن المنبر الذي يرى فيه أن من كمال أداة الكاتب أن يكون حسن الإشارة، مليح الاستعارة^(١)، ولا شك أن وصف الاستعارة بالملاحظة، ينفي عن الصورة الفنية في النثر الفني الابتذال، والركاكة، ويشي بالحدة والطرافة.

وتؤكد إشارة المنبر إلى أن العرب تستخدم في كلامها - شعراً ونثراً - التشبيه، أنه لا يفرق بين طبيعته وخصائصه فيهما، ولذا فإنه عندما يشير إلى أنواع التشبيهات التي تستخدمها العرب في كلامها - يذكر أن التشبيه البعيد أخشن الكلام، أي أن استخدامه في الشعر والنثر قبيح، أما بقية الأنواع فحسن استعمال: يقول: "والعرب تشبه على أربعة أضرب : فتشبيه مفرط، وتشبيه مصيب، وتشبيه مقارب، وتشبيه بعيد يحتاج إلى التفسير ولا يقوم بنفسه، وهو أخشن الكلام"^(٢).

وفي حديث ابن المعتز عن الاستعارة يذكر ما يستحسن، وما يستقبح من أمثلتها شعراً ونثراً^(٣)، دون أي تعليق يفرق بين خصوصية التعبير الشعري أو النثري، مما يدل على أن صفات الحسن أو القبح في الاستعارة مشتركة بين الشعر والنثر.

(١) انظر الرسالة المنراء : ٩.

(٢) الكامل : ١٢٨/٣.

(٣) انظر البمع : ٣٣ - ٢٤.

كما أن الأمدي لا يخلص في حديثه عن الاستعارات والتمثيلات - الشعر أو النثر بنوعية معينة منهما، إذ يرى أن الاستعارات والتمثيلات اللاتقة هي التي تراعي المناسبة بينها وبين المعنى الذي تعبر عنه^(١)، أما الاستعارات البعيدة - وهي التي لا يتوافر فيها هذا الشرط - مكروه استعمالها لما تسببه من غموض، وأخروجها على مجرى الاستعارات في كلام العرب^(٢)، أي كلام العرب شعره ونثره.

ويذكر القاضي الجرجاني أن العرب إذا وصفت الشيء بصفة غيره استعارت له اللفاظ وأجرت في العبارة مجراه، وإن كان لو انفرد عنه بصفته، وتميز بونه بعبارة، وأن ذلك كثير في كلامهم شعراً ونثراً^(٣)، مما يدل على أن طبيعة استخدام الشعر والنثر للاستعارة واحدة، وأن هذه الطبيعة تتجلى في المقاربة والمناسبة بين المستعار منه والمستعار له^(٤)، ومن هنا فإن نظرتي إليها لا تتجزأ^(٥)؛ لأن الواقع الأدبي لكلام العرب لا يستخدم الصورة في الشعر والنثر بطبيعتين مختلفتين.

ويشي إيراد الأمثلة الشعرية والنثرية عند حديث أبي هلال العسكري عن التشبيه والاستعارة والإرداف والمائلة والكناية والتعريض، بأن طبيعة هذه الوسائل واحدة فيهما. فلقد بينَ طبيعة هذه الوسائل أولاً، ثم أخذ يلتبس لها شواهد من النثر والشعر، ولذا يمكن القول بأن التشبيهات الجيدة في الشعر والنثر - وفقاً لما يراه - هي التشبيهات التي يكون المشبه به فيها أظهر وأوضح من المشبه، ويكون بين طرفيها مناسبة ومقاربة، ولا تكون بعيدة أو متكلفة أو متنافرة أو باردة أو مبتذلة^(٦)، كما أن الاستعارة الجيدة فيهما هي التي تحافظ على وجه المناسبة والمقاربة بين طرفيها، ولا تتسم بالبعد أو الابتذال^(٧)، كما أن الكنايات الجيدة فيهما هي الكنايات غير الملقزة^(٨).

(١) انظر الموازنة : ٤٢٣/١ وراجع أيضاً المصدر نفسه : ٢٠١/١ - ٢٠١/٢٦٦/٢٧٦.

(٢) انظر الموازنة : ٢٤١/١ - ٢٤١/٢٦٩.

(٣) انظر الوساطة : ٤٣٩. (٤) انظر المصدر نفسه : ٤٢٩/٤١/٢٦.

(٥) انظر المصدر نفسه : ٤٢٣. (٦) انظر كتاب الصناعتين : ٢٤٦ - ٢٤٨ / ٢٦٢ - ٢٦٥.

(٧) المصدر نفسه : ٢٧٦/٢٧٧/٣١٥. (٨) انظر المصدر نفسه : ٢٨٣ / ٢٨٤.

وفي كتابيه "تلخيص البيان في مجازات القرآن" و "المجازات النبوية" لم يفرق الشريف الرضي ت ٤٠٦ هـ بين طبيعة الاستخدام القرآني، أو النبوي للصور المجازية، وبين طبيعة استخدامها في الشعر، ولذا فقد انصب اهتمامه في الكتابين على بيان كيفية تأثير هذه الصور في المعنى، مؤكداً ذلك بالشواهد الشعرية (١). وفي هذا ما يدل على أن طبيعة الصور الفنية لا تختلف في القرآن أو الحديث أو النثر الفني أو الشعر، وأن الفرق الوحيد الذي يجب أن يميز بين استخدام الصور في أنواع الكلام المختلفة هو قدرتها على التعبير والإيحاء والتأثير.

ويرى الشريف المرتضى ت ٤٣٦ هـ أن بناء المجازات واحد في الشعر والنثر، لأنها غالباً ما تقوم على الحذف والاختصار، يقول: "وأنت إذا تأملت ضروب المجازات التي يتصرف فيها أهل اللسان في منظومهم ومنثورهم، وجدتها كلها مبنية على الحذف والاختصار" (٢)، ويدل هذا على أن المجازات النثرية والشعرية يجب أن تتسم بالكتياف والإيحائية دون تفريق بينهما في الصفات.

وإذا كان عبد القاهر الجرجاني يرى أن وسائل تشكيل الصورة الفنية (المجاز - الاستعارة - التشبيه - التمثيل - الكناية) واحدة في الشعر والنثر (٣)، فإنه يرى أيضاً أن طبيعتها فيهما واحدة، فالصورة الفنية عنده يجب أن تتسم بالجدة والإيحاء، وتتعد عن الابتذال والشهرة والقرب والوضوح، ولا فرق في ذلك بين الشعر والنثر، يقول: "ولا يفرئك من أمره (يقصد المجاز) أنك ترى الرجل يقول: "أتى بي الشوق إلى لقاءك، وسار بي الحنين إلى رؤيتك، وأقدمني بلدك حق لي على إنسان،" وأشياء ذلك مما تجده

(١) انظر تلخيص البيان في مجازات القرآن: تحقيق محمد عبد الفني حسن، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٥: ١٦١ / ١٦٩ / ١٨٤ / ١٩٦ / ٢٠٤ / ٢٤٩ / ٢٧٩ / ٢٩١ / ٣٠٨ / ٣٤٢.
وانظر المجازات النبوية، نشر مكتبة مصطفى البابي الحلبي ١٩٧١: ٢٧ / ٢٩ / ٣٤ / ٥٤ / ٦٢ / ٨١ / ٨٩ / ٩٤ / ١٠٦ / ١١٥ / ١٤٠ / ١٥٩ / ١٧٦ / ١٨٢ / ٢٠٢ / ٢١٧ / ٢٤٤ / ٢٨٠ / ٢٤٧ /

(٢) أمالي المرتضى: ٢ / ٣١١.

(٣) انظر دلائل الإعجاز: ٣٠٦ / ٥٢٠، وأسرار البلاغة: ٣٦ / ١١٦ / ٢٤٨.

لسعته وشهرته يجري مجرى الحقيقة التي لا يُشكل أمرها، فليس هو كذلك أبداً، بل يدق ويلطف حتى يمتنع مثله إلا على الشاعر المطلق والكاتب البالغ، وحتى يأتيك بالبدعة لم تعرفها، والنادرة تَلَقُّ لها^(١).

ومن هنا فإنه يرى أن الصورة الفنية في الشعر والنثر يجب أن تتسم بالفموض الفني غير الملمز حتى تحقق فعاليتها وجمالها الفني، فالتشبيه الجيد - عنده - هو الذي يوقع الالتلاف بين المختلفات، ويبحث عن العلاقات الخفية التي تربط بين الأشياء، والتي تتعد عن المألوف والمعروف، وتحتاج إلى بذل الجهد للوقوف عليها. فمعاناة المبدع لابد أن تقابلها معاناة من المتلقي، حتي يتحقق الكشف والتعرف للذات يسعى إليهما الأديب، يقول : "وهكذا إذا استقرت التشبيهات، وجدت التباعد بين الشئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك أن موضع الاستحسان، ومكان الاستطراف، والمثير للدفين من الارتياح والمتالف للنافر من المسرة، والمؤلف لأطراف البهجة - أنك ترى بها الشئين مثليين متباينين ومؤتلفين مختلفين، وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض، وفي خلقة الإنسان وخلال الروض، وهكذا تتثال عليك إذا فصلت هذه الجملة، وتتبع هذه المحة"^(٢).

ويشير إلى ضرورة بذل الجهد للوقوف على جمال الصورة فيقول: "والمعنى الجامع في سبب الغرابة - أن يكون الشبه المقصود من الشئ مما لاينزع إليه الخاطر، ولايقع في الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذي يشبه به، بل بعد تثبت وتذكر وفكر للنفس في الصور التي تعرفها، وتحريك الوهم في استعراض ذلك، واستحضار ماغاب منه"^(٣).

إن الصورة الجيدة هي التي تنفذ إلى داخل الأشياء، وتغوص في أعماقها

(١) دلائل الإعجاز: ٢٩٥.

(٢) أسرار البلاغة : ١٢٢.

(٣) المصدر نفسه : ١٤٩.

وتكتشف سر الوجود، ووحدة الكون^(١)، أما الصورة المبتدلة التي تكتفي برصد الظواهر الخارجية للتشابه بين الأشياء فهي صورة فاشلة، تقتقد فضيلة الكشف، وتقتصر إلى الجمال والإيحاء، يقول عبد القاهر : إن كل شبه رجع إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن ترى وتبصر أبداً - فالتشبيه المعقود عليه نازل مبتذل، وما كان بالصد من هذا، وفي الغاية القصوى من مخالفته - فالتشبيه المرنود إليه غريب نادر بديع^(٢).

وكما يرى عبد القاهر أن التشبيه الجيد هو الذي يتسم بالغموض ويتحلى بالإيحاء ويتصف بالجدّة ، فإنه يرى أيضاً أن التمثيل الجيد يجب أن يكون على هذه الشائكة، يقول: "وإن ثبت هذا الأصل، وهو أن تصوير الشبه بين المختلفين في الجنس مما يحرك قوى الاستحسان، ويثير الكامن من الاستطراف، فإن التمثيل أخص شئ بهذا الشأن ، وأسبق جار في هذا الرهان، وهذا الصنيع صناعته التي هو الإمام فيها، والبادي لها، والهادي إلى كيفيتها ... وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر بُعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشرق والمغرب، وهو يريك للمعاني المثلة بالأوهام شبيهاً في الأشخاص المألوفة، والأشباح القائمة، وينطلق لك الآخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التثام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين"^(٣).

إن الصورة التمثيلية صورة ممتدة تحتاج إلى مزيد من البراعة والقدرة التصويرية، وهي تتيح للفنان والمتلقي مزيداً من الكشف عن حقائق الأشياء، ومزيداً من التعرف على أسرار الوجود، ومن هنا فإن قيمتها تتوقف على نجاحها في جدد الكشف عن العلاقات الدفينة والكامنة في أعماق الأشياء المتباينة، وفي طرافة التعرف

(١) انظر:

Norman Friedman: Imagery, Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics; P. 366, Edited by Alex. Preminger, Princeton Univ. Press. 1969.

(٢) أسرار البلاغة : ١٥٧، وانظر المصدر نفسه : ١٧٨ / ١٧٩.

(٣) أسرار البلاغة : ١٢٤ - ١٢٥، وراجع المصدر نفسه : ١٣٦ - ١٣٩.

على تناغم وتناسق الموجودات الكونية، ومما لاشك فيه أن هذا التعرف وذاك الكشف يتطلبان جهداً ووعياً متكافئين من المبدع والمتلقي، يقول عبد القاهر: "إن المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحورك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له، والهمة في طلبه، وما كان منه اللطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإبلاؤه أظهر واحتجاجة أشد، ومن المركز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل واللطف، وكانت به أضن وأشفق" (١).

ومن هنا يتأكد أن الجودة والغموض والإيحاء من العوامل التي تثري العمل الأدبي فنياً، وتثري المتلقي وجدانياً.

ولا يختلف الأمر بالنسبة إلى الاستعارة، فالجدة والطرافة والإيحاء والغموض صفات أساسية لكل وسائل الصورة الفنية عند عبد القاهر "يقول: "واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء، ازدادت الاستعارة حسناً، حتي إنك تراها أغرب ماتكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفاً إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه، خرجت إلى شيء تعافه النفس، ويلفظه السمع" (٢).

ففي الاستعارة تنصهر الأشياء وتتوحد (٣)، ولا يبقى هناك طرفان متمايزان، ومن هنا فإذا أردت أن تقيم صورة التشبيه في طرفيها، فإن الصورة الفنية تتلاشى وتتهاك، وبدلاً من أن تمتع المتلقي وتثري وجدانياً، فإنها تنفره منها وتصدده عنها.

(١) المصدر نفسه : ١٣٢.

(٢) دلائل الإعجاز : ٤٥٠ راجع المصدر نفسه : ٢٥٠.

(٣) انظر الصورة الأدبية: د. مصطفى ناصف : ٣، الشعر والتجربة أروشا بالنمكيش، ترجمة: سلمي الخضراء الجيوسي، بيروت ١٩٦٣ : ٩٥. والصورة والبناء الشعري: د. محمد حسن عبد الله من: ١٥٤ / ١٥٧ / ١٥٩.

وانظر أيضاً :

W. Nowotny: The Language poets use: P. 98, University of London. 1975.

ويبدو أن اتجاه عبد القاهر إلى تفصيل الصور الفنية التي تتسم بالجدة والطرافة والقصور والإيجاء - هو الذي جعله يُعَلِّي من شأن التشبيه الذي يكون وجه الشبه فيه عقلياً، ومن شأن الاستعارة التي يكون الشبه فيها مأخوذاً من الصور العقلية.

فهو يذكر أن الشيعين إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين^(١):

أحدهما : أن تكون من جهة أمر بيّن لا يحتاج فيه إلى تأويل.

والثاني : أن يكون الشبه محصلاً بضرب من التلؤلؤ لأنه أمر عقلي.

ثم يفرق بين الطرق المختلفة للتلؤلؤ، فالتلؤلؤ منه "ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه، ويعطي المقادة طوعاً، حتى إنه يكاد يداخل الضرب الأول الذي ليس من التلؤلؤ في شيء ... ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأمل، وفيه ما يدق ويقمض حتى يحتاج في استخراجه إلى فضل روية ولطف فكرة^(٢)."

فهناك ثلاثة أنواع من التلؤلؤ تنتج من التلؤلؤ الذي يدرك المقصود من التشبيه بسهولة، إلى التلؤلؤ الذي يحتاج إلى بعض التأمل والروية، إلى التلؤلؤ الذي يحتاج إلى بذل الجهد والفكر للوقوف على المقصود. ومثال الأول : تشبيه الحجة بالشمس بجامع ظهورهما ووضوحهما، فهذا الوجه - وإن كان وجهاً عقلياً - يحتاج إلى التلؤلؤ إلا أن إدراكه سهل قريب^(٣)، ومثال الثاني : قولهم في صفة الكلام : ألفاظه كالماء في السلاسة، وكالنسيم في الرقة، وكالعسل في الحلاوة، يريدون أن اللفظ لا يستغلق ولا يشتبه معناه، ولا يصعب الوقوف عليه، وليس هو بغريب وحشي يستكره لكونه غير مألف، أو مألوس في حروفه تكرير وتناثر، يكاد اللسان من أجلهما، فصار لذلك كالماء الذي يسوغ في الحلق، والنسيم الذي يسري في البدن، ويتخلل المسالك اللطيفة منه، ويهدي إلى القلب رَوْحاً، ويوجد في الصدر انشراحاً، ويفيد النفس نشاطاً، وكالعسل

(١) انظر أسرار البلاغة : ٨٥ - ٨٦.

(٢) المصدر نفسه : ٨٨ - ٨٩.

(٣) انظر أسرار البلاغة : ٨٨.

الذي يلذ طعمه، وتهش النفس له، ويميل الطبع إليه، ويحب وروده عليه.

فهذا كله تأول وردَ شيء إلى شيء بضرب من التلطف، وهو أسهل قليلاً في حقيقة التأول، وأقوى حالاً في الحاجة إليه من تشبيه الحجة بالشمس^(١).

أما مثال الثالث : وهو ما لا يدرك ببديهة السماع، ويحتاج إلى مزيد من الفكر والتأمل، فنحو قول كعب الأشقر وقد أوفده المهلب علي الحجاج، فوصف له بنيه وذكر مكانهم من الفضل والباس فسأله في آخر القصة، قال : "كيف كان بنو المهلب فيهم؟ قال : كانوا حماة السرح نهاراً، فإذا ألبوا ففرسان البيات. قال : فأيهم كان أنجد ؟ قال : كانوا كالحلقة المفرغة لا يدرى أين طرفاها". فهذا - كما ترى - ظاهر الأمر في فقره إلى فضل الرفق به والنظر، ألا ترى أنه لا يفهمه حق فهمه إلا من له ذهن ونظر يرتفع به عن طبقة العامة، وليس كذلك تشبيه الحجة بالشمس، فإنه كالمشترك البين الاشتراك، حتى يستوي في معرفته اللبيب اليقظ، والمضعوف المغفل^(٢).

إن فنية الضرب الأخير تأتي من غموضه وإيحائه، اللذين يثيران العمل الفني، ويحثان المتلقي على العيش في معية النص، والاستمتاع برحلة البحث والكشف، ولهذا فإن الصور الفنية التي تتميز بالغموض، وتستقي من إيهاماتها ما يحتاج إلى التأمل والفكر، لا توجد إلا في الآداب الراقية أو بتعبير عبد القاهر في "الآداب والحكم الماثورة عن الفضلاء، وذوي العقول الكاملة"^(٣).

أما الاستعارة التي يكون وجه الشبه فيها مأخوذاً من الصور العقلية، فإن عبد القاهر يصفها بأنها "الصميم الخالص من الاستعارة"^(٤)، وأنها "المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها، ويتسع لها كيف شاعت المجال في تقننها وتصرفها"^(٥).

(١) المصدر نفسه : ٨٩.

(٢) أسرار البلاغة : ٨٩/٩٠.

(٣) المصدر نفسه : ٩٠.

(٤) المصدر نفسه : ٦٤.

(٥) انظر المصدر نفسه : ٦٥.

ويذكر عبد القاهر أنه ليست هناك قوانين أو تقسيمات لهذا النوع من الاستعارات، إلا أن هناك ثلاثة أصول يمكن أن تستوعب ما قد يكون لها من تقسيمات وقوانين، وهذه الأصول هي: (١)

الأول : أن يؤخذ الشبه من الأشياء المشاهدة المدركة بالحواس على الجملة للمعاني المعقولة.

الثاني : أن يؤخذ الشبه من الأشياء المحسوسة لمثلها إلا أن وجه الشبه مع ذلك عقلي.

الثالث : أن يؤخذ الشبه من المعقول للمعقول.

ويضرب أمثلة للنوعين الأولين من النثر، ومن أمثلة الأصول الأولى : استعارة النور للبيان والحجة والعلم والإيمان، واستعارة الظلمة للشبهة والجهل والكفر، فوجه الشبه في ذلك مأخوذ من محسوس لمعقول^(٢)، ومن ذلك أيضاً "استعارة القسطاس للعدل، ونحو ذلك من المعاني المعقولة التي تعطي غيرها صفة الاستقامة والسداد، كما استعاره الجاحظ في فصل يذكر فيه علم الكلام فقال : " وهو العيار على كل صناعة، والزمام على كل عبارة، والقسطاس الذي به يستبان نقصان كل شيء ورجعانه، والراوق الذي به يعرف صفاء كل شيء وكبره"^(٣).

فوجه الشبه في استعارة العيار والزمام والقسطاس والراوق لعلم الكلام مأخوذ من محسوس لمعقول، ولا شك أن الربط بينهما يحتاج إلى إعمال الفكر والروية.

ومن أمثلة الأصول الثاني : " وهو أخذ الشبه من المحسوس للمحسوس ثم الشبه عقلي، قول النبي صلى الله عليه وسلم: " إياكم وخضراء الدمن"، الشبه مأخوذ للمرأة من النبات كما لا يخفى، وكلاهما جسم، إلا أنه لم يقصد بالتشبيه لون النبات وخضرت ولا طعمه ولا رائحته ولا شكله وصورته، ولا ما شاكل ذلك، ولا ما يسمى طبعاً كالحرارة

(١) أسرار البلاغة : ٦٥ - ٦٦.

(٢) المصدر نفسه : ٦٦

(٣) انظر المصدر نفسه : ٦٦ - ٦٧.

والبرودة، المنسويتين في العادة إلى العقاقير وغيرهما مما يسخن بدن الحيوان، ويرد بحصوله فيه، ولاشئ من هذا الباب، بل القصد شبه عقلي بين المرأة الحسناء في المنبت السوء، وبين تلك النابتة على النعنة، وهو حسن الظاهر في رأي العين مع فساد الباطن، وطيب الفرع مع خبث الأصل^(١).

ومما تقدم يتضح أن بحث عبد القاهر عن وجه الشبه العقلي يعد تجسيدا لإيمانه بدور الجودة والطرافة والغموض في إثراء الصور الفنية، كما يعد إعلانا عن سقوط الصور المبذلة والمألوفة، ويتوافق مع هذا المسعى اهتمامه الخاص بالتشبيه التمثيلي، الذي لا يُوقف علي المراد منه إلا من خلال تداخل الجمل وتشابكها؛ وذلك لأن وجه الشبه فيه يحصل من جملة الكلام المرتب ترتيباً مخصوصاً بحيث تكون الجمل فيه متداخلة لامتعاطفة، ومتشابهة لامتبائية^(٢). ومن أمثاله النثرية التي توضح هذا قول يزيد بن الوليد إلى مروان بن محمد: "بلغني أنك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى، فإن أتاك كتابي هذا فاعتمد على أيهما شئت، والسلام". ويعلق عبد القاهر فيقول: "وذلك أن المقصود من هذا الكلام التردد بين الأمرين، وترجيح الرأي فيهما، ولا يتصور التردد والترجيح في الشئ الواحد، فلو جهدت وفهمك أن تتصور لقواك "تقدم رجلاً" معنى وفائدة مالم تقل "وتؤخر أخرى"، أو تنوّه في قلبك - كلّفت نفسك شططا"^(٣).

ويؤكد عبد القاهر أن وجه الشبه العقلي في التشبيه التمثيلي يستدعي - للوقوف عليه - تداخل الجمل وتشابكها، لأنه مقتزع من مجموعها، أما إذا أخذت كل جملة على حدة، فإن الصورة الفنية تتهلل وتتلاشى وتفقد قيمتها الجمالية والتأثيرية، ويوضح ذلك بمثال من القرآن، يقول: "إن التشبيه كلما كان أوغل في كونه عقليا محضاً - كانت الحاجة إلى الجملة أكثر، ألا ترى إلى نحو قوله عز وجل: (إِنَّمَا مَثَلُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ مِمَّا يَكُلُّ النَّاسُ وَالْأَنْعَامُ حَتَّى إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازْبَيَّتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَابِرُونَ عَلَيْهَا أَتَاهَا أَمْرٌ نَأْيٌ أَوْ نَهَارٌ

(١) المصدر نفسه: ٦٧.

(٢) أنظر المصدر نفسه: ٩٨ / ١٠٣ - ١٠٥.

(٣) المصدر نفسه: ١٠٥ - ١٠٦.

فَجَعَلْنَاهَا حَصِيداً كَأَنْ لَّمْ تَغْنَ بِالْأَمْسِ (١) - كيف كثرت الجمل فيه حتى إنك ترى في هذه الآية عشر جمل إذا فصلت، وهي وإن كان قد دخل بعضها في بعض، حتى كانت جملة واحدة، فإن ذلك لا يمنع من أن تكون صورة الجمل معنا حاصلة تشير إليها واحدة، ثم إن الشبه منتزع من مجموعها، من غير أن يمكن فصل بعضها عن بعض، وإفراد شطر من شطر، حتى إنك لو حذفت منها جملة واحدة من أي موضع كان - أدخل ذلك بالمقزى من التشبيه (٢).

وإذا كان عبد القاهر يدعو إلى توافر الصفات السابقة في الصورة الفنية، فإنه يحذر من التعقيد والإلغاز، فالغموض عنده غموض فني موج، وليس غموضاً ملفزاً يجعل الفن أشبه بالأحاجي والإلغاز (٣)، ومن هنا فإنه يفرق بين الغموض الفني وبين التعقيد والإلغاز.

فالغموض الفني يتضمن ثراء الدلالة، ولا يعوق الإبانة، يترك المألوف، ويبحث عن الجديد، ويحقق لنا الكشف والتعرف، ويوقننا على أسرار الوجود، ويمتع النفس والعقل، أما التعقيد والإلغاز، فإنه خال من الإيحاء، ومقلس من الدلالة، وعائق للإبانة، ومتعب للنفس، ومكد للعقل.

إن الغموض الفني لا يتعارض مع الوضوح، لأن الوضوح لا يعني السطحية والضحالة، وكما يقول عبد القاهر : "وليس إذا كان الكلام في غاية البيان وعلى أبلغ ما يكون من الوضوح، أغناك ذاك عن الفكرة إذا كان المعنى لطيفاً، فإن المعاني الشريفة اللطيفة لا بد فيها من بناء ثان على أول، ورد تال إلى سابق" (٤).

(١) سورة يونس آية: ٢٤.

(٢) أسرار البلاغة : ١٠٢ - ١٠٣.

(٣) يتلق هذا مع ما تنعبد إليه بعض الدراسات النقدية الحديثة حيث تدعو إلى عدم المبالغة في استخدام عناصر الانحراف أو التجاوز في اللغة الأدبية مراعاة لقدرة المتلقي على تفهم الألب. انظر : Chapman, R. : Linguistics and Literature, An Introduction to literary Stylistics. P. 14. London.1974.

(٤) أسرار البلاغة : ١٣٧.

إننا لانتلف لإدراك الصورة الفنية عند ظاهر معنى اللفظ، وإنما نبحث عن معنى المعنى، وإذا كان الأديب قد اجتهد في ترتيب اللفظ وتهذيبه وصيانتها بحيث يجعله ثري الإيحاء وعميق الدلالة، فإن المتلقي لابد أن يقوم بجهد مماثل في فهم النص والوقوف على دلالاته^(١)، أما إذا لم يرتب الأديب اللفظ الترتيب الذي يمثله تحصل الدلالة على الغرض، حتى يحتاج المتلقي أن يطلب المعنى بالحيلة، ويسعى إليه من غير الطريق، فإنه يكون قد خرج إلى التعقيد المذموم، لأنه كما يقول عبد القاهر: "أحوّجك إلى فكر زائد على القدر الذي يجب في مثله، وكذلك بسوء الدلالة، وأودع المعنى لك في قالب غير مستو ولا مملس، بل خشن مضرس، حتى إذا رمت إخراجك منك عسر عليك، وإذا خرج، خرج مشوه الصورة ناقص الحسن"^(٢).

فالمتلقي - في حالة التعقيد والإلغاز - لا يجد ما يثري وجدانه أو يتمتع نفسه وعقله بعد طول بحث عن مدلول الصورة، فهو كالفانوس في البحر يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح ثم يُخرج الخرز^(٣).

وبناء على ذلك يُجمل عبد القاهر رأيه في الفرق بين التعقيد والإلغاز وبين الغموض الفني، فيقول: "والمعقد من الشعر والكلام لم يُذم، لأنه مما تقع حاجة فيه إلى الفكر على الجملة، بل لأن صاحبه يعثر فكرك في متصرفه، ويُشيك طريقك إلى المعنى، ويوقع مذهبك نحوه، بل ربما قسم فكرك، وشعب ظنك حتى لاتدري من أين تتوصل وكيف تطلب؟، وأما الملخص فيفتح لفكرتك الطريق المستوي ويمهده، وإن كان فيه تعاطف أقام عليه المنار، وأوقد فيه الأنوار، حتى تسلكه سلوك المتبين لوجهته، وتقطعه قطع الواثق بالنجح في طيّته"^(٤).

إن عبد القاهر في تفرقه بين التعقيد والغموض الفني لا ينسي أن الصورة الفنية

(١) انظر المصدر نفسه : ١٣٨.

(٢) للمصدر نفسه ١٣٥.

(٣) المصدر نفسه : ١٣٥، وراجع دراسات في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق : د. محمد مصطفى

مبارة : ١٣٥.

(٤) أسرار البلاغة : ١٤٠.

تتجسد أمام المتلقي في علاقات لغوية، وأن النظم وحده - كما قال الباقلاني قبله -^(١) هو الذي يبرز جمالياتها وقيمتها، يقول : إن "هذه المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتمثيل، وسائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النظم وعنه يحدث وبه يكون؛ لأنه لا يتصور أن يدخل شئ منها في الكلم وهي أفراد لم يتوَّحَّ فيما بينها حكم من أحكام النحو، فلا يتصور أن يكون ههنا "فعل" أو "اسم" قد سلكته الاستعارة من دون أن يكون قد أُلِّف مع غيره، أفلا ترى أنه إن قدر في "اشتعل" من قوله تعالى : "واشتعل الرأس شيباً" أن لا يكون "الرأس" فاعلاً له، ويكون "شيباً" منصوباً عنه على التمييز، لم يتصور أن يكون مستعاراً؟، وهكذا السبيل في نظائر الاستعارة فاعرف ذلك"^(٢).

فالصورة الفنية لا تقضي بمكوناتها إلا إذا لاحظنا السياق الذي وردت فيه، ووقفنا على العلاقات المتبادلة بين الكلمات التي ترتب ترتيباً جيداً وفقاً للمعاني النحوية، أما إذا اختل الترتيب وتعدّد، فإن الصورة تضطرب وتبهت وتفقد تأثيرها.

كما لا يفوت عبد القاهر في تفريقه بين الغموض الفني والتعقيد والإلفان، أن يؤكد أن الصورة الغامضة فناً لا بد أن تراعي وجه المناسبة - حتى لو كان بعيداً - بين طرفيها، وإلا خرجت إلى الإلفان، وافترقت الخيط الذي يربط بينها وبين المتلقي. يقول : "أعلم أنني لست أقول لك إنك متى ألفت الشئ ببعيد عنه في الجنس على الجملة فقد أصبت وأحسن، ولكن أقول بعد تقييد وبعد شرط، وهو أن تصيب بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر - شبهاً صحيحاً مقبولاً، وتجده للملاحة والتأليف السوي بينهما وإليهما سبيلاً، وحتى يكون اتئافهما من حيث العين والحس، فأما أن تستكره الوصف وتروم أن تصوّره حيث لا يتصور فلا، لأنك تكون في ذلك بمنزلة الصانع الأخرى، يضع في تأليفه وصوغه الشكل بين شكلين لا يلائمانه ولا يقبلانه حتى تخرج الصورة مضطربة وتجنّ فيها نتوء، ويكون للعين عنها من تفاوتها نبوء، وإنما قيل شبهت ولا تعني في كونك مشبهاً أن تذكر حرف التشبيه أو تستعير، إنما تكون مشبهاً بالحقيقة بأن ترى الشبه وتبينه، ولا يمكنك بيان ما لا يكون، وتمثيل ما لا تتمثله الأوهام

(١) انظر إعجاز القرآن : ٢٧٦.

(٢) دلائل الإعجاز : ٣٩٣، وانظر المصدر نفسه : ١٠٠ - ١٠٥.

والظنون^(١).

فالعلاقة بين أطراف الصورة التي تتسم بالغموض الفني لا بد أن تعتمد على أصل في العقل، وأن يكون هذا الأصل صحيحاً مقبولاً، فإذا فاتها أن تكون محسوسة بالعين أو بالحواس، لم يفتها أن تكون معقولة، أما العلاقة بين أطراف الصورة الملفة فتقوم على الاستكراه والاضطراب، وتكون مما لا تتمثلها الأوهام والظنون، ومما لا يقع تحت حس أو عقل.

إن الجدة في الصورة الفنية، أو إيجاد الاختلاف بين المختلفات في الأجناس يعني البحث عن العلاقات الخفية التي تربط بين الأشياء وكشفها والتعرف عليها، ولا يعني اختلافاً، لأنها موجودة أصلاً، ولكن يدق المدرك إليها، وتحتاج إلى تأمل وتفكر وخيال لإدراكها، والوقوف عليها، ولكي ندرك الصورة تأثيرها فإنه لا بد أن يكون هناك ملامسة وتناسب بين هذه العلاقات، يقول عبد القاهر^(٢) ألا ترى أن التشبيه الصريح إذا وقع بين شيئين متباعدين في الجنس، ثم لطف وحسن، لم يكن ذلك اللطف وذلك الحسن إلا لاتفاق كان ثابتاً بين المشبه والمشبه به من الجهة التي بها شُبِّهَتْ، إلا أنه كان خفياً لاينجلي إلا بعد التألق في استحضار الصور، وتذكرها، وعرض بعضها على بعض، والنقاط النكت المقصودة منها، وتجريدها من سائر ما يتصل بها^(٣).

ومما سبق يتضح أن عبد القاهر في دعوته إلى جدة الصورة الفنية وطرافتها وغموضها وإيحائها، وفي تفضيله للصور الفنية ذات الشبه العقلي، لا يفرق بين كون هذه الصور في الشعر أو في النثر، فكما يستشهد لها بالأمثلة الشعرية يستشهد أيضاً بالأمثلة النثرية، مما يؤكد أن نظرتَه إلى طبيعتها وخصائصها لا تختلف لوجودها في الشعر أو في النثر.

أما ابن ناقي^(٤) ٤٨٥ هـ فقد وازن في كتابه "الجمان في تشبيهات القرآن" بين

(١) أسرار البلاغة : ١٤٤ - ١٤٥.

(٢) المصدر نفسه : ١٤٥ - ١٤٦.

التشبيهات الواردة في القرآن، وبين التشبيهات الواردة في الشعر والنثر^(١)، وفرا
يفضل التشبيهات القرآنية على ماسواها لإعجازها وبلغتها وبيانها^(٢)، كما يستند -
في هذا التفصيل - إلى عدد آخر من الأسباب، منها :

قدرة التشبيه القرآني على استيفاء المعنى^(٣)، ومناسبته للوصف ومطابقته له^(٤)،
ووقوعه أحسن موقع^(٥)، وقرب مأخذه^(٦)، واختصاره^(٧)، ورغم أنه قد حاول تحليل
بعض هذه الأسباب^(٨) إلا أنه لا يمكن التعرف من خلال هذه التعليقات على طبيعة
الاستعمال القرآني للتشبيه، وإذا كانت بعض هذه الأسباب ترجع إلى وظيفة التشبيه،
كالتعبير والتأثير، وبعضها يرجع إلى طبيعته كمحافظة على المناسبة والمقاربة بين
طرفيه، وإيجازه، فإنه يمكن القول إن مكانة القرآن في النفوس هي التي دفعت بآبن
ناقيا إلى أن يجعل له الأفضلية المطلقة، غير أن ما يبرهن على أن طبيعة التشبيه في
القرآن هي نفسها طبيعتها في الشعر والنثر - ويعني هذا ضمنا أن طبيعة التشبيه
لا تختلف في الشعر عنها في النثر - أن آبن ناقيا يرى أن الاستعمال القرآني للتشبيه
يجري على مجرى الاستعمال العربي له^(٩).

ويدهي أن هذا الاستعمال موجود في كلام العرب شعره ونثره، مما يعني أن
طبيعة الصورة التشبيهية واحدة في القرآن وفي النثر الفني وفي الشعر، وأن ما يفرق

(١) انظر الجمان في تشبيهات القرآن : ٦٧ / ٧١ / ١١٣ / ١١٤ / ١٢٦ / ١٢٧ / ١٢٨ / ١٤٢ /

١٥٤ / ١٧٨ / ٢٣٤ / ٢٦١ / ٢٦٧ / ٢٧١ / ٢٧٢ / ٢٨٠ / ٢٢٢.

(٢) انظر المصدر نفسه : ٦٧ / ٧١ / ٢٢٢ / ٢٢٤ / ٢٢٥ / ٢٨٠ / ٢٨٦ / ٢٢٠ / ٢٣٩.

(٣) انظر المصدر نفسه : ٦٧ / ٢٨٧ / ٣٠٧.

(٤) انظر المصدر نفسه : ٢٣٤ / ٢٣٤.

(٥) انظر الجمان في تشبيهات القرآن : ١٠٠ / ١٨٣ / ٢٥٩ / ٢٩٠ / ٣٢٠.

(٦) انظر المصدر نفسه : ٣٠٧.

(٧) انظر المصدر نفسه : ٢٨٦ / ٣٠٧ / ٣٢١.

(٨) انظر المصدر نفسه : ٦٨ / ٢٢٤ / ٢٢٥ / ٢٩٠ / ٣٠٧ / ٣٢٦ / ٣٣٧.

(٩) انظر المصدر نفسه : ١٠٠ / ٢٢٨ / ٢٢٩ / ٢٥٩ / ٢٦٠ - ٢٦٥ / ٢٠٣ / ٢٣٢ / ٢٣٩ /

٢٤١ / ٢٤٣.

بينها هو قدرتها التعبيرية والتأثيرية، أو بعبارة أخرى، القدرة على توظيفها توظيفاً موحياً ومؤثراً.

ولا تختلف نظرة بقية النقاد والبلاغيين عما وجدناه عند النقاد السابقين، فطبيعة الصورة الفنية - عندهم - لا تختلف في الشعر عنها في النثر^(١).

أما الفلاسفة المسلمون، فلقد حاولوا التفريق بين طبيعة الصورة الفنية في الشعر والنثر، ودأوا أن الفارق بين طبيعة الصورة فيهما نوطبيعة كمية، وأخرى نوعية.

أما الفارابي الكمي : فيتضح من ربط ابن سينا وابن رشد نسبة التغيرات بنسبة الوزن ذي العدد الإيقاعي، وقد تبين لهما أن نسبة التغيرات تتناسب تناسباً طردياً مع الوزن. يقول ابن سينا "وكما أن الوزن من جملة ما لا ينتفع به في الخطابة أو ينتفع به نفعاً يسيراً، وإنما يحتاج فيها إلى شيء من الوزن غير تام، كذلك الألفاظ الشعرية"^(٢)، فموسيقى النثر بمقارنتها بموسيقى الشعر تبدو في نظر ابن سينا قليلة ضئيلة، ويزيد ابن رشد هذه الفكرة وضوحاً فيذكر أن "التغيير ينبغي أن يكون نفعه في الصناعتين على نسبة نفع الوزن (فيهما)، ولذلك كان أخص بالشعر لكون الوزن أخص به، وإنما تستعمل هذه الصناعة من التغيير بقدر ما تستعمل من الوزن وذلك شيء يسير"^(٣).

ويتخذ هذا الفارق الكمي أشكالاً متعددة، يلح الفلاسفة من خلالها على تأكيده وبيان طبيعته، فيذكر الفارابي أن الألفاظ التي تستعملها الخطابة هي : "الألفاظ التي هي في الوضع الأول على الحال التي اعتاد الجمهور استعمالها"^(٤)، ومن ثم فإنها إذا

(١) انظر الملل السائر لابن الأثير : ٢ / ١٠٩ / ١١٣ / ١٢٤ / ١٢٥ / ١٣١ / ١٥١، والجامع الكبير له أيضاً : ٨٤ - ٨٦ / ٨٨ / ٨٩ / ٩٧. وشرح نهج البلاغة لابن أبي الحديد : ٢١٥ / - ٢١٦. وحسن التوسل لشهاب الدين الحلبي : ١١٢ / ١٣٧ / ١٤١ / ١٤٦، جوهر الكثر : ٥٥ / ٥٩، الإيضاح للقرظيني : ٢ / ٢٣٠ / ٣٨٤ / ٣٨٩، الطراز للعطري : ١ / ٢٠٩ / ٢١١ / ٢٤٠ / ٢٤١ / ٢٥٧ / ٢٩٦ / ٣٠٩ / ٣١٧ / ٣٥٤ / ٣٥٣.

(٢) الخطابة : ٢٠٥.

(٣) تلخيص الخطابة : ٢٦٤.

(٤) الحروف : ١٤٨.

لجأت إلى التصوير الفني فيجب أن يكون ذلك قليلا، يقول : "والخطابة قد تستعمل أشياء من المحاكاة يسيرا" (١).

كما يذكر ابن سينا أن الأصل الأول في الخطابة أن تكون الألفاظ التي منها تتركب الخطابة ألفاظاً أصلية مناسبة، وإن تكون الاستعارات وغيرها تدخل فيها كالأبازير (٢). ويقول أيضاً : "وإنما يحسن في الخطابة من الأسماء ما كان مستولياً ... وما كان مناسباً أيضاً أهلياً، وهذا هو اللفظ النص على المعنى، وأما التفسيرات فإنما تصلح إلى حد" (٣).

فابن سينا يريدنا إلى الأصل أو إلى الحدود، أو إن شئنا القول إلى التنظير النقدي الذي يسعى إلى وضع الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، دون النظر إلى الواقع الفني، فهي نظرة فوقية تهدف إلى التحديد، لا إلى البحث عن جوهرية الفن. فالخطابة في الأصل - كما يرى ابن سينا - يجب أن تستخدم الألفاظ الحقيقية التي تنص على المعنى حرفياً، ولكن لكي لا تتشابه تماماً مع العلوم في استخدامها للألفاظ الحقيقية فإنه يسمح لها باستخدام القليل من التفسيرات. فالتفسير ليس أصلاً في الخطابة، وإنما يستخدم بحدّ كالأبازير أي التوابل (٤). وكأن هذا القدر اليسير هو الذي يدخل الخطابة دائرة الفن ويهبها نفحة، كما يهب القدر اليسير من التوابل الأكل مذاقاً خاصاً.

ويتأكد الفارق الكمي في استخدام الصورة بين الشعر والنثر عند ابن رشد في قوله : "ومن التفسيرات تغيير يعطي في الشئ الإفراط في التصغير والتعظيم، وهي خاصة بالشعر، وينبغي أن يستعمل من التعظيم في الخطابة ومن التصغير بقصد" (٥).

(١) جوامع الشعر : ١٧٣ وراجع المنهاج لحازم : ٣٤٧.

(٢) الخطابة : ٢٠٤. (٣) الخطابة : ٢٠٤.

(٤) راجع مادة بزز في لسان العرب: تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف بمصر

١٩٧٩م.

(٥) تلخيص الخطابة : ٣٦٨ - ٣٦٩.

أي أن التغيرات التي توحى بتعظيم الشر أو تصغيره يجب - من وجهة نظره - أن تستعمل في الخطابة بقدر، لأنها خاصة بالشعر.

وتتعدد إشارات الفلاسفة إلى أصالة الصورة الفنية في الشعر واختصاصه بها، إذ يذكر الفارابي أن "التشثيل أكثر ما يستعمل في صناعة الشعر"^(١)، ويذكر ابن سينا أن الشعر هو أصل التشبيه^(٢).

ويذكر ابن رشد أن الضرب من التفسير الذي يسمى التمثيل والتشبيه خاص جداً بالشعر^(٣).

ويأتي هذا الاختصاص عند ابن سينا من أن "أول من اهتمدى إلى استعمال ما هو خارج عن الأصل هم الشعراء، إذ كان بناؤهم لأعلى صفة وأصل بل على تخيل فقط"^(٤)، ولذا فهم في رأيه "يجتنبون استعمال اللفظ الموضوع ويحرصون على الاستعارة حرصاً شديداً"^(٥)، والنتيجة الحتمية لهذا، أنه "ينبغي للشاعر أن يقل من الكلام الذي لامحاكاة فيه"^(٦).

أما الخطابة فالأمر فيها بالعكس، فالتخييلات فيها قليلة لدرجة أنه يصفها بأنها خدم وتوابع للتصديقات، ومن ثم فإن نسبة الكلام المحاكي في الخطابة يسيرة بمقارنتها بالكلام الحقيقي الذي يهدف إلى التصديق، يقول : "واعلم أن أصول التخييلات مأخوذة من الخطابة على أنها خدم للتصديقات وتوابع ثم التصرف فيها بحسب أنه أصل هو للشعر"^(٧).

(١) رسالة في قوانين صناعة الشعراء : ١٥١.

(٢) الخطابة : ٢١٢.

(٣) انظر تلخيص الخطابة : ٢٥٤.

(٤) الخطابة : ٢٠٠ - ٢٠١.

(٥) الخطابة : ٢١٧.

(٦) فن الشعر : ١٩٥.

(٧) فن الشعر : ١٨٠.

فابن سينا يرى أن كون التخيلات تلتي في المرتبة الثانية في الخطابة - يتلق مع الغرض الذي تسعى إليه، وهو إيقاع التصديق والإقناع، ومعنى هذا أن التخيل يأتي كعامل مساعد في تحقيق هذا الهدف، فهو عنده - يروج للراء الخطبية، ويقوي الإقناع الضعيف، يقول "وليعلم أن الاستعارة في الخطابة ليست على أنها أصل، بل على أنها غش ينتفع به في ترويح الشيء على من يندفع وينفث، ويؤكد عليه الإقناع الضعيف بالتخيل كما تنفش الأطعمة والأشربة بأن يخلط معها شيء غيرها لتطيب به أو لتعمل عملها، فيروج أنها طيبة في أنفسها" (١).

إن هذا النص - وإن أشار إلى الدور الثانوي للتخيل في الخطابة - يشي بقدرتها على توظيف إمكانات التخيل والانتفاع بها في تحقيق الإقناع والتصديق، فتعبير "الغش والخداع" - وإن لم نوافق ابن سينا عليه - يصف هذه الإمكانيات ويبين أثرها، إذ أن للتخيل عند ابن سينا قدرة على توكيد الانفعالات النفسانية التي تدفع النفس إلى الانقباض أو الانبساط دون تفكير أو إرادة، مما يهيئ الملقى لاستقبال وقبول الأمر المطروح عليه دون النظر إلى صدقه أو كذبه (٢).

ولا يختلف تفسير ابن رشد لاختصاص الصورة الفنية بالشعر عما وجدناه عند ابن سينا، فهو يرى أن الشعراء أول من فجر الطاقات الفنية للغة، يقول: "والذين وقعوا أولاً على تأثير هذه الأحوال من الألفاظ والأصوات في الأقاويل (يقصد القنبرة على التخيل) هم الشعراء" (٣). وبناء على هذا يرى أنه "ينبغي أن يكون ما يأتي به الشاعر من الكلام (يقصد الكلام الحقيقي) يسيرا بالإضافة إلى الكلام المحاكى" (٤)، ومن هنا فإنه يعد الأشعار التي تخلو من المحاكاة أشبه بالخطابة منها بالشعر، يقول: "وها هنا نوع آخر من الشعر وهي الأشعار التي هي في باب التصديق والإقناع أسهل منها في

(١) الخطابة : ٢٠٣ وانظر المصدر نفسه : ١٧٣ / ١٩٧.

(٢) انظر فن الشعر : ١٦١ / ١٦٢ / ١٧٩، وراجع جوامع الشعر للفارابي : ١٧٥.

(٣) تلخيص الخطابة : ٢٥٣.

(٤) تلخيص الشعر : ١٥٧.

باب التخييل، وهي أقرب إلى المثالات الخطبية منه إلى المحاكاة الشعرية^(١).

أما الفارق النوهي : فيتضح من تحديد الفارابي لنوعية القدر اليسير من المحاكاة الذي يمكن للخطابة أن تستعمله، يقول : "والخطابة قد تستعمل أشياء من المحاكاة يسيراً، وهو ما كان قريباً جداً واضحاً مشهوراً عند الجميع"^(٢). فالشهرة والوضوح والقرب من مميزات الصورة الفنية في الخطابة من وجهة نظر الفارابي، ويتفق ابن سينا معه في هذا، فيذكر أن المشهور القريب مستحسن في الخطابة، بينما المخترع المبتدع هو المستحسن في الشعر^(٣)، وأن الصورة الفنية في الخطابة يجب ألا تخرج عن هذه الدائرة حتى تصير لفرط شهرتها كأنها كلام عادي لاصورة فنية، يقول: "يجب أن تكون المعاني التي يستعار منها معاني لطيفة معروفة محمودة، وقد استعملت في المتعارف من الكلام مثل قول القائل : فوابدا على كبدي، فإن أمثال هذه الاستعارات قد صارت لفرط الشهرة كأنها غير استعارات"^(٤).

إن الشهرة والذبيوع والتعارف وكثرة الاستعمال نفي للفن في الصورة الفنية^(٥)، لأنها تكون في هذه الحالة قد فقدت جدتها وقدرتها على الإحياء والتأثير، ومن ثم فليس في استعمالها أية قيمة جمالية فضلاً عن أية قيمة عملية.

وتأخذ قيمة الشهرة ومتراقاتها - كطبيعة نوعية للصورة الفنية في الخطابة - بعداً جديداً عند ابن سينا إذ يرى أن الاستعارات التي تتمتع بالجدة والطرافة والغرابة لا تلحق بالخطابة، وإنما تليق بالشعر، يقول : "وأما الاستعارات التي لم تُدع ولم تُعارف، فأكثرها منافية للخطابة، وإنما يجوز أن تختلق الاستعارات الغريبة في الكلام

(١) تلخيص الشعر : ١١٦.

(٢) جوامع الشعر : ١٧٣.

(٣) فن الشعر : ١٦٣.

(٤) الخطابة : ٢٠٦ - ٢٠٧.

(٥) نلاحظ أن ابن سينا يرى أن المحاكاة الذائغ استعمالها لاتعد من المحاكاة، انظر الحكمة لغروضية في معاني كتاب الشعر : ٢٠.

الشعري^(١)، كما يرى أن الاستعارات البعيدة التي يخفى فيها وجه الشبه أو المناسبة بين المستعار منه والمستعار له أو التي تنقسم بالقلو - لتشاكل الخطابة أصلاً^(٢)، ومن ثم فإنه يدعو إلى تجنب الإفراطات جميعاً^(٣).

ولا يختلف الأمر كثيراً عند ابن رشد، وإن اتخذ أبعاداً جديدة، فهو يتفق مع الفارابي وابن سينا في أن الشهرة قيمة نوعية للصورة الفنية في الخطابة، وذلك لأن الصورة الفنية التي تقوم على استحداث عناصر الجدة والطرافة والإيحاء - بنقل وتبديل وتوسيع دلالات الألفاظ - تختص بالشعر، ولا تصلح للخطابة، إلا إذا كثر تداولها وصارت مشهورة، وفقدت جدتها حتى كأنها ألفاظ حقيقية. يقول: "فالأسماء المنقولة أول أمرها تكون غريبة، وهي حينئذ أخص بالشعر، فإذا تهادى الزمان بها صارت مشهورة، وصلحت للخطابة، فإن اشتدت شهرتها عدت في أصناف المستولية"^(٤).

ويؤكد هذا الجانب فيذكر أن الألفاظ المغيّرة أو الصور الفنية تتفاضل في قدرتها على إثارة الخيال، وأن الأكثر تخيلاً وإيحاء يختص بالشعر، أما الأقل تخيلاً فتختص بالخطابة، ويرى بالإضافة إلى ضحالة الخيال في الخطابة، أنه يجب أن يكون محدداً بالقدر اليسير الذي يساعد في إفادة الإقناع. يقول: "والألفاظ المغيّرة تتفاضل بالأقل والأكثر فيما تخيل في المعنى الواحد بعينه من الرفعة والخسة لتفاضلها في الغرابة، والصناعة الشعرية، فتستعمل من ذلك ما هو أكثر تخيلاً، وأما صناعة الخطابة، فإنما تستعمل من ذلك ما هو أقل، وبمقدار ما يليق بها، وذلك هو القدر الذي يفيد وقوع الإقناع في الشيء المتكلم فيه"^(٥).

وكما يرى ابن رشد أن الشهرة - كقيمة نوعية للصور الفنية في الخطابة -

(١) الخطابة: ٢٠٧.

(٢) المصدر نفسه: ٢١٢.

(٣) انظر المصدر نفسه: ٢٠٩ - ٢١١.

(٤) تلخيص الخطابة: ٢٧٠.

(٥) المصدر نفسه: ٢٦١، وقارن بالخطابة لأرسطو: ١٨٦.

تتوافق مع الإقناع والإقناع، فإنه يرى أن الوضوح وسهولة فهم المراد وعدم الإفراط في
 المغالاة في تصوير الشيء بأكثر مما هو عليه في الحقيقة - صفات للصورة الفنية في
 الخطابة يفرضها الإقناع أيضاً، يقول: "والذي ينبغي أن تستعمل منها (يقصد
 الأسماء المنقولة التي تكون الصورة الفنية) هاهنا ما كان تقييده للمعنى بسهولة ويختل
 فيه حالا بمقدار ما يحتاج إليه في هذه الصناعة (يقصد الخطابة)، لا ما كان غامضاً،
 فإن الغموض لا ينبغي أن يستعمل مع من يقصد تبصيره، وإنما يستعمل مع من يقصد
 أن يضمن عليه المعنى، ولا ما كان منها أيضاً يختل في المعنى أمراً أعظم مما قصد
 إليه (١) .

ولكي تكون الصورة الفنية واضحة مفهومة يرى ابن رشد أنه يجب أن تكون
 بسيطة غير مركبة، وأن تكون أوجه المناسبة بين أطرافها مشهورة بينة: لأن الصور
 المركبة خاصة بالشعر، يقول: "وكل واحد من صنفَي التغيير (يقصد التشبيه
 والاستعارة) إما بسيط، وإما مركب، وكل واحد من هذين إما أن يكون وجه الاتصال
 فيه شيئاً مشهوراً من أول الأمر، وإما أن يكون غير بين ... وأما المركبة فهي خاصة
 بالشعر كما أن البسيطة خاصة بالخطابة (٢)، ويعلل لكرامة استخدام الصور المركبة
 والبعيدة في الخطابة بأنها أقل إلذاذاً وإفهاماً مما يعني أنها تقف عائقاً أمام تحقيق
 مهمة الإقناع والإقناع. يقول: "التفسيرات المركبة (و) الاستعارات البعيدة أقل إلذاذاً من
 غيرها لأنها تكون طويلة، أعني قليلة الإقناع، وذلك أن ما يعرض من ذلك شبيه بما
 يعرض في المثال المركب البعيد، فكما أن النفس لا تتشوف إلى التمثيل بمثل هذا
 ولا تلتذ، كذلك يعرض لها ألا تلتذ بالاستعارات البعيدة المركبة (٣) .

مما سبق يتضح أن الفلاسفة قد فرقوا بين طبيعة استخدام الصورة الفنية في
 الشعر وبين طبيعتها في النثر، ورأوا أن الفارق بينهما ذو طبيعة كمية تتمثل في ضالة

(١) تلخيص الخطابة : ٢٧٠ .

(٢) للمصدر نفسه : ٢٥٥، وراجع المصدر نفسه ص ٢٥٧ حيث يرى أن الإبدال الكثير إنما يليق
 بالشعر.

(٣) المصدر نفسه : ٢٩٢، وقارن بالخطابة لأرسطو : ٢١٣ .

نسبة الصور الفنية في الخطابة مقارنة بالشعر، كما أنه نوا طبيعة نوعية يتمثل في أن نوعية الصور الفنية في الخطابة يجب أن تكون مشهورة وواضحة ومفهومة وقرينة وقليلة الإيحاء حتى كأنها كلام عادي، لاصور فنية، كما أنها يجب أن تكون بسيطة غير مركبة، أما نوعية الصور الفنية في الشعر فهي على النقيض من ذلك، إذ تتمتع بالحدة والطرافة والغربة وكثرة الإيحاء، كما أنها مركبة غير بسيطة.

وبرغم أهمية هذه النتيجة التي توصل إليها الفلاسفة^(١)، إلا أننا نراها تتعارض مع جوهر الفن، ولا تمثل النظرة المتكاملة لطبيعة الصورة الفنية عندهم، وإذا فإننا نطرح عدداً من الأسئلة يمكن أن تنير الطريق أمامنا لنقف على حقيقة طبيعة استخدام الصورة الفنية في النثر عند الفلاسفة : أولاً : هل هذه النتيجة نابعة من الرغبة التنظيرية لإقامة الحدود بين الأجناس الأدبية أم نابعة من الواقع الفني الممارس على يد الأدباء ؟، ثانياً : هل خصائص الشهرة والوضوح والبساطة خاصة بالنثر فقط ولا توجد في الشعر ؟، وهل يصح أن نصف الصورة في الخطابة بأنها فنية بعد أن أفرغتها النتيجة السابقة من جوهر الفن ؟ ثالثاً : هل يمكن حل التعارض بين هذه النتيجة وبين جوهر الفن، بأن نقول إن هذه النتيجة لا تتحقق إلا في أقل أنواع النثر فنية، وفي أكثر أنواع الشعر فنية مما يجعلها تؤكد فكرة تعدد مستويات وأساليب القول ؟، وأبعاً : هل يمكن القول بأن طبيعة الموضوع وملابساته هي التي تفرض نوعية الصورة الفنية دون أي اعتبارات للتنظيرات النقدية ؟ أخيراً : هل يمكن القول بأن دراسة النظرة المتكاملة لطبيعة الصورة الفنية في الشعر وفي النثر الفني عند الفلاسفة - تؤكد وحدة الخصائص المميزة لها فيهما ؟.

وللإجابة عن هذه الأسئلة نقول أولاً : إن النتيجة التي توصل إليها الفلاسفة بشأن الفارق بين طبيعة الاستخدام الشعري وبين طبيعة الاستخدام النثري للصورة

(١) تابع كثير من الباحثين هذه النتيجة ولم يناقشوها، انظر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: د. جابر عصفور / ١٧٣ / ١٧٤ / ٢٢٥، ونظرية الشعر في النقد العربي: د. عبد الفتاح عثمان. مكتبة الشباب: ١٩٨١ / ١١٣ / ١٢١، ونظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: د. ألف كمال: ٢٠٨ / ٢٠٩.

الفنية نابعة من الرغبة التنظيرية في إقامة الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية وليست نابعة من الواقع الفني الذي يمارسه الأدباء.

ومما يؤكد هذا أن الفلاسفة قد شعروا بأن الواقع الفني لا يعترف بالحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، لأنه يبحث عن جوهر الفن، وقد صاحب هذا الشعور هجوم على الذين لا يلتزمون بحدود التنظير. فالقارابي يرى أن الخطباء ذوي الطباع القوية قادرين على استخدام الصور الفنية في الخطابة بنوعها وكما الشعر، وبالرغم من أن كثيراً من الناس - وهم غير النقاد بطبيعة الحال - يفتنون الخطبة التي تكون بهذه الصورة خطبة بليغة، أي محققة لجوهر الفن، فإنه يصف صنيع هؤلاء الخطباء بأنه غلط وخروج عما يجب أن يستعمل في الخطابة، وخروج عن الحدود الفاصلة بين الخطب وبين الشعر. ويبدو أن هذا الصنيع غير مقصور على الخطباء، وإنما يشاركهم في ذلك الشعراء، إذ يتعدى بعضهم الحدود ويستخدم الأقاويل الإقناعية، وبالرغم من أن الأمر في الحالين يعد - من وجهة نظر القارابي - عدولاً عن طريق الخطابة، وعن طريق الشعر، أو بصارة أخرى، يعد عدولاً عن الأطر النظرية التي تفصل بين الأجناس الأدبية، إلا أنه لا يملك إزاء الواقع الفني إلا الاعتراف به وتقريره، مما يؤكد تبادل القيم الفنية بين الشعر والنثر. يقول: "وربما غلط كثير من الخطباء الذين لهم من طبائعهم قوة على الأقاويل الشعرية فيستعمل المحاكاة أزيد مما شأن الخطابة أن تستعمله، غير أنه لا يوثق به، فيكون قوله ذلك عند كثير من الناس خطبة بالغة، وإنما هو في الحقيقة قول شعري قد عدل به عن طريق الخطابة إلى طريق الشعر، وكثير من الشعراء الذين لهم أيضاً قوة على الأقاويل المقنعة يضعون الأقاويل المقنعة ويوزونها، فيكون ذلك عند كثير من الناس شعراً، وإنما هو قول خطبي، عدل به عن مذاج الخطابة، وكثير من الخطباء يجمع في خطبته الأمرين جميعاً، وكذلك كثير من الشعراء"^(١).

ويعترف ابن سينا بمغايرة الواقع الفني للتنظير النقدي فيقول: "وقد يعرض لمستعمل الخطابة شعرية، كما يعرض لمستعمل الشعر خطابية"^(٢).

(١) جوامع الشعر: ١٧٣.

(٢) الخطابة: ٢٠٤.

ويشي هذا بأن الحدود المفترضة بين الفنين غير صادقة، وأنه يمكن تجاوزها بحثاً عن الفنية، ولكنه - كالفارابي - يهاجم هذا التجاوز ويصف المعجبين به والقائمين عليه بأنهم من المتعجرفين، وأنهم من غير البصراء، وأن هذا الصنيع يتعارض مع مهمة الخطابة في إيقاع الإقناع، يقول: "ولا يحسن أيضاً ما يكون مع ذلك منخوذاً من الشعر مخيلاً فيه طبيعة الشعر، كما يُسمع تقريباً من هذا الذي يسمى في زماننا نوب الشعر، وهو وإن استحسن في زماننا، فإنما استحسن في البلاغة من حيث هو بلاغة يراد بها التعجب. لامن حيث هي خطابة يراد بها إيقاع التصديق للجمهور، إذ ليس هو على عادة الجمهور ومذهب اللفظ المشهور، بل هو كاللفظ الغريب اللذيذ عند الجمهور، وعلى أن الإجماع إنما وقع على ذلك من المتعجرفين، وأما البصراء فإنما يحبون من نوب الشعر ما هو حائل اللفظ، لطيف المعنى، وليس بالمفرط في الاستعارة، ويحبونه كالأبازير"^(١).

إن هذا النص يؤكد أن هناك واقعاً فنياً معاصراً لابن سينا ومستحسننا من أهل زمانه، وأن هذا الواقع يتخطى الحدود المفروضة للنثر، ويستخدم المقومات الفنية للشعر، أو على حد تعبيره - "نوب الشعر" - بغية الوصول إلى الإمتاع واللذة والتعجب. فهذا الواقع المعاصر له يطرح الصور المشهورة والذائعة والخالية من الفنية، ويبحث عن الصور الفنية التي يتوفر فيها عناصر الجدة والطرافة والغرابة. ولذا فإنه يدين هذا الواقع ويرفضه، وحقته في ذلك أن المروجين له من غير البصراء بالفن الخطابي، وأن هناك تناقضاً بين غاية الإمتاع والإلذاذ، والتعجب والفنية، وبين غاية الإفادة وإيقاع التصديق، ومن هنا فإنه يرى ضرورة الفصل بينهما؛ لأن استخدام نوب الشعر أو الطبيعة الشعرية في الخطابة، ليس على عادة الجمهور، أو بمعنى آخر يعوق الجمهور عن الإفادة والتصديق، وهي الغاية الأساسية التي تسعى إليها الخطابة من وجهة نظره هنا، كما أنه يعد استخدام نوب الشعر في الخطابة غريباً وغير لئذٍ، ولذا فإنه يدعو إلى التراجع عنه، وإلى التمسك بالحدود الفاصلة بين الشعر والخطابة سواء من حيث الكم أم الكيف.

(١) الخطابة : ٢٦٠ - ٢٦١.

ويؤخذ على ابن سينا في هذا النص أنه فصل بين غاية الإمتاع والإلذاز والتعجب وبين غاية الإفادة والتصديق، وذلك لأن هاتين الغايتين وجهان لعملة واحدة لايجوز الفصل بينهما، فهل يرى ابن سينا هنا - بالرغم مما سبق بيانه في الفصل الثاني من هذا البحث من تكامل الغايتين عنده - أن التصديق الخطابي يجب أن يكون في الدرجة الأدنى من الفن. أو أن يكون صارماً منطقياً برغم خصوصيته واغترافه عن التصديق البرهاني والتصديق الجدلي، ويرغم ما يقرر هو نفسه من أنه يهدف إلى استمالة الجمهور^(١)، وأن الناس أطوع للتخيل منهم للتصديق^(٢) ؟.

كما أن استناده إلى الجمهور في رفض استخدام نوب الشعر في الخطابة ليس له مایسوغه، لأن النثر والخطابة يتوجهان إلى العامة، ويهدفان - كما اتضح في الفصل الثاني من هذا البحث - إلى غاية واحدة. فهل الطبيعة الشعرية سهلة على العامة أو الجمهور في الشعر، صعبة عليه في الخطابة ؟. أم أن الأمر راجع إلى الرغبة في التنظير فقط دون مراعاة مايقف الفنية ؟.

وبالرغم ممايراه ابن رشد من ضرورة تميز الصورة الفنية في الشعر عنها في النثر - إلا أنه يقرر - كالفارابي وابن سينا - أن الواقع الفني قد لايعبأ بهذا التميز ، فهو في إطار التنظير النقدي يرى أن نوعية الصورة الفنية في الخطابة يجب أن تكون بسيطة، وأن تكون قريبة واضحة بحيث تبو أوجه المناسبة بين أطرافها بيئة مشهورة، ولكنه في إطار رصد الواقع الفني يعترف بمناقضة هذا الواقع لإطار التنظير النقدي، إذ يرى أن الخطباء يستعملون الصور الفنية بطبيعتها الشعرية ذات الجدة والغربة والغموض. يقول : "والخطباء ربما استعملوا في أثناء خطبهم التغيرات الشعرية أعني البعيدة، فيتهم من ليس له بصر بالفرق بين التغير الشعري والخطبي، أن ذلك الفعل الصادر عن ذلك التغير هو من فعل الأقاويل الخطبية وليس الأمر كذلك، ... وكذلك الشاعر أيضاً ربما ألف من الألفاظ المستولية المعهودة قولاً موزوناً فلوهم أنه شعري، وليس بشعري"^(٣).

(١) انظر الخطابة : ٢.

(٢) انظر فن الشعر : ١٦٢.

(٣) تلخيص الخطابة : ٢٦٢ وقارن بالخطابة لأرسطو : ١٨٧.

وبالرغم مما يبدو في هذا النص من حرص على التفريق بين حدود الأجناس الأدبية حتى لا يختلط الأمر على من ليس له بصر بها، إلا أن ذلك لا ينفي مغايرة الواقع الفني للتخيل النقدي، ويتأكد ذلك عند ابن رشد عندما يقرر نظرياً أن الإفراطات في الأقاويل والغلو فيها خاصة بالشعر لا النثر^(١)، بينما يصطدم واقعياً بنثر والشعر متساويان في ذلك، يقول: «ومن التغييرات أيضاً الإفراطات في الأقاويل والغلو فيها .. وهذا النوع من الكلام كثير في كلام العرب وأشعارهم»^(٢). كما أنه عندما يقرر أن الأقاويل الإقناعية خاصة بالخطابة وغير لائقة بالشعر، نجده يضطر للاعتراف بوقوعها في الشعر إذا تطلبها الموضوع وخرجت بصورة حسنة^(٣).

ومما سبق يتضح أن الحدود الفاصلة التي وضعها الفلاسفة كفاً بين طبيعة الاستخدام الشعري وبين طبيعة الاستخدام النثري للصورة الفنية تتحطم على صخرة الواقع الذي لا يعبأ بهذه الحدود في سعيه المثير للبحث عن حقيقة الفن.

ثانياً: ومما يؤكد هذه الحقيقة أن ما قرره الفلاسفة من أن نوعية الصورة الفنية في النثر يجب أن تدور في حيز الشهرة والقرب والوضوح والبساطة وعدم التركيب وعدم الغلو والإفراط - قد عثره أيضاً من خصائص الصورة الفنية في الشعر. فابن سينا يرى أن الشعراء المفلحين يستعملون الألفاظ الحقيقية المشهورة شأنهم في ذلك شأن الخطباء لأن كليهما متوجه إلى العامة التي يجب أن تُراعى أفهامهم، يقول: «وكذلك الشعراء المفلحون الذين كلامهم أحسن كلام عامي، وهو الشعر، فإنهم يستعملون الألفاظ من الأسماء والكلم ما كان مشهوراً كريماً، بين الحفيرة وبين المتكلفة المجاوزة حد الواجب في تهذيبها، وهذه الألفاظ المتوسطة التي ترتفع عن درجة العامة، ولا تخرج إلى الكلفة المشنونة، تسمى ألفاظاً مستوية»^(٤).

(١) راجع تلخيص الخطابة: ٢٦٠ / ٢٦٢ / ٢٦٣ / ٢٦٨ / ٢٦٩ / ٢٧٠.

(٢) المصدر نفسه: ٢٠١.

(٣) تلخيص الشعر: ١٦١ / ١٦٢. وراجع فن الشعر لابن سينا: ١٨٩ / ١٩٧.

(٤) الخطابة: ٢٠٢.

ولاشك أن استخدام الألفاظ الحقيقية المشهورة - بالرغم من أنها ترتفع عن العامة - لا يهدف إلى الإيحاء والتصوير وما يتبع هذا من إمتاع وإلذاذ وتعجب، وذلك لأنها لا تملك طاقات فنية ثرية، إذ هي دالة على المعنى بالتواطؤ أو بالوضع الأول، وليس فيها نقل أو تبديل للدلالات، فاللفظ الحقيقي كما يعرفه هو المستعمل عند الجمهور المطابق بالتواطؤ للمعنى^(١)، وعلى فرض أنها استخدمت في تكوين صورة فنية، فمن المؤكد أن هذه الصورة ستكون واضحة ومفهومة وضئيلة الإيحاء.

ويلفتنا ابن سينا إلى أن هناك مستويين للكلام هما التفهيم والتعجب، وأن الشاعر يلجأ إلى استعمال الألفاظ الحقيقية إذا أراد التفهيم، أما إذا أراد التعجب فإنه يستخدم الألفاظ المغيّرة أو الصور الفنية. يقول: "وأوضح القول وأفضل ما يكون بالتصريح، والتصريح هو ما يكون بالألفاظ الحقيقية المستولية، وسائر ذلك (يقصد بقية أنواع الألفاظ مثل: الألفاظ المغيّرة والمنقولة والمخترعة والغريبة)، يدخل لا للتفهم بل للتعجب مثل المستعمارة، فيجعل القول لطيفاً كريماً"^(٢).

إن هذا النص يؤكد استخدام الشعر للألفاظ الحقيقية المشهورة، ويذكر في الوقت نفسه سبب اللجوء إليها، فوجود مستويين للكلام يهدف أحدهما إلى التصريح، ويهدف الآخر إلى الإيحاء - هو الذي يفرض طبيعة التنوع في استخدام الألفاظ والصور الفنية، وبناء على هذا يمكن القول بأن توزع الكلام (شعراً ونثراً) على مستويين - هو الذي يمكن أن يُستند إليه في تحليل ما فرضه ابن سينا من ضرورة استعمال الخطابة "لصور الفنية المشهورة والواضحة والقريبة".

وإذا كان في حديثه عن استخدام الخطابة لنوب الشعر قد قدم غاية الإفهام وإيقاع التصديق على غاية التعجب والإمتاع، فإن هذا لا ينفي وجود مستويين للكلام الخطابي، أحدهما يهدف إلى الإفهام والوضوح لإيقاع التصديق والإقناع، ويلجأ إلى استعمال المشهور الواضح من الألفاظ والصور، والآخر يهدف إلى التعجب ويستخدم نوب الشعر.

(١) فن الشعر لابن سينا : ١٩٢.

(٢) المصدر نفسه : ١٩٣.

ومما يؤخذ على ابن سينا أنه لم يلتفت إلى هذا عند حديثه عن الخطابة، بل لقد ألقى مستوى التعجيب تماماً من حديثه، بالرغم من أن دراسة النظرة المتكاملة لطبيعة الصورة الفنية في التأثير عنده تؤكد وجود هذين المستويين بمواصفاتهما الفنية، ومما يدل على هذا أن الاستعارة عنده قد تكون بالألفاظ المشهورة المنقولة عن معنى آخر، وقد تكون بالألفاظ الغريبة، وقد تكون بالألفاظ المستولية أو الوسطية، يقول : "وأعلم أن الاستعارة والتغيير إما أن تقع بلفظ مشهور أي بحسب معنى آخر، أو بلفظ غريب، أو بلفظ لامشهور جداً ولا غريب ولكن لذيذ، والذليذ هو المستولي المنكسر، وخصوصاً إذا كانت حروفه حروفاً غير مستشعنة في انفرادها أو في تركيبها" (١).

ومما يعضد هذا أيضاً أنه يرى أنه يجب على الخطيب أن يلجأ إلى التصوير الفني إذا أراد التعجيب وإحداث الروعة، وذلك لأن التصوير الفني الجيد يقوم بتوليد الإيحاءات النفسية والجمالية التي تقاжиء الملقني بعلاقات جديدة بين الأشياء المتباعدة، وتنفذ إلى رؤية زوايا جديدة من الوجود لم يكن ليدركها وحده، فيقف أمام هذا العالم الجديد مندهشاً متعجباً، وخاشعاً مستعظماً، لما يلقاه فيه من عناصر الجدة والطرافة والروعة، ولاشك أن التصوير الفني الذي لا يتمتع إلا بالابتدال والنيورج وكثرة الاستعمال، لا يستطيع أن يولد أيّاً من الإحساسات السابقة.

ومن هنا يجعل ابن سينا الإيحاء الناتج عن التصوير الجيد مشابهاً لرؤية أناس غريباء، وما يتبع ذلك من إحساس بالهبة والاستعظام والاستغراب، يقول : "وأعلم أن الروثق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب وما يتبع ذلك من الهبة والاستعظام والروعة، كما يستشعره الإنسان من مشاهدة الناس الغريباء، فإنه يحتشمهم احتشاماً لا يحتشم مثله المعارف، فيجب على الخطيب أن يتعاطى ذلك حيث يحتاج إلى الروعة وإلى التعجب" (٢).

ومن هنا يمكن القول بأن هناك مستويين للكلام أحدهما يهدف إلى إحداث

(١) الخطابة : ٢٠٥.

(٢) الخطابة : ٢٠٣.

التعجب والروعة مستعيناً بالتصوير الفني الذي تتوافر فيه عناصر الجودة والطرافة والإيجاء والآخر يهدف إلى التصريح والوضوح ويكفيه من الألفاظ والصور ما يتوافر فيه الشهرة والنيوع.

ومن هنا أيضاً فإنه يجب ألا تتفصل النظرة الجزئية التي بدت عند التنظير عن النظرة المتكاملة التي تقارن بين الخصائص الشعرية والخصائص النثرية، وتستقصي خصائص الصورة الفنية في النثر، لأن هذه النظرة تؤكد أن استعمال الصورة الفنية بنوعية معينة متوقف في الشعر والنثر على المستوى الفني الذي يسعى كل منهما إلى تحقيقه.

وتبدو هذه النظرة بصورة جلية عند ابن رشد، إذ يرى أن الشهرة والقرب والوضوح والبساطة من خصائص الصورة الفنية في الشعر أيضاً.

فالشاعر - من وجهة نظره - يجب أن يستخدم في تكوين صوره الفنية ما هو عادي مشهور الاستعمال. يقول : "يجب على الشاعر أن يلزم في تخيلاته ومحاكاته الأشياء التي جرت العادة باستعمالها في التشبيه"^(١). كما يجعل دليل المهارة عند الشاعر أن تكون صوره الفنية واضحة شديدة الشبه بالأصل ليتحقق الإفهام للمتلقي بالإضافة إلى التخيل. يقول : "والفاضل من هذه الأشياء (يقصد التغييرات الشعرية) هو أن تستعمل من كل واحد منها ما هو أبين وأظهر وأشبه، وهذا لا يوجد إلا في النادر من الشعر، وذلك أن استعمال الأبين من هذه الأشياء والأشبه هو دليل المهارة، وهذا الصنف هو الذي يجمع إلى جودة الإفهام فعل الأقاويل الشعرية، أعني تحريك النفس، مثال ذلك أن الإبدال إذا كان شديد الشبه أفاد وجوده التخيل والإفهام معاً"^(٢).

وبالرغم من أنه يرى أن التغيير البسيط خاص بالخطابة، فإنه يذكر أن جودة كثير من الأقاويل الشعرية تكون في الصورة الفنية البسيطة غير المركبة، يقول : "وكثير

(١) تلخيص الشعر : ١١١ - ١١٢.

(٢) المصدر نفسه : ١٥٢ - ١٥٣.

من الأقوال الشعرية تكون جودتها في المحاكاة البسيطة الغير المتقنة^(١).

فليست الشهرة والوضوح والبساطة - إذن - خصائص مميزة للصورة الفنية في النثر فقط، وإنما تشترك معها الصور الفنية في الشعر.

ولكي يتلافى التناقض الذي يبدو بين التنظير النقدي الذي يخص هذه النوعية من الصور بالنثر، وبين النظرة المتكاملة التي تقوم على المقارنة بين طبيعة الصور في الشعر والنثر، فإن ابن رشد يلجأ إلى فكرة تعدد مستويات القول، وهي الفكرة نفسها التي عرضها ابن سينا، ورأينا أنها هي التي يجب أن تحكم نظرتنا إلى طبيعة الصورة الفنية في الشعر والنثر.

يرى ابن رشد أن استعمال الألفاظ الحقيقية المشهورة والمبتذلة أو استعمال الألفاظ المغيّرة والصور الفنية يتوقف على الهدف الذي يسعى إليه المستوى العام للكلام، فإذا كان الهدف من الكلام هو التفهيم والإيضاح والتصريح، فإن أفضل ما يحقق ذلك هو الألفاظ الحقيقية المشهورة، يقول : "وأفضل القول في التفهيم إنما هو القول المشهور المبتذل الذي لا يخفى على أحد، وهذه الأقاويل إنما تؤلف من الأسماء المشهورة المبتذلة، وهي التي سماها فيما قبل : الحقيقية وتسمى : المستولية والأهلية"^(٢).

أما إذا كان الهدف من الكلام هو الإيحاء والتعجيب والإلذاذ، فإن الصور الفنية خير من يحقق هذا^(٣)، ولكن الإضافة التي يضيفها ابن رشد هي أن هذين المستويين يجب أن يتواجدا في الكلام الواحد معاً.

وعلة ذلك عنده أن وجود المستوى الذي يسعى إلى الإيضاح والتفهيم وحده لن يستطيع أن يحقق أية قيمة جمالية أو إيحائية تسهم في إقناع الملتقي، وترتفع بالكلام

(١) تلخيص الشعر : ٩٤.

(٢) تلخيص الشعر : ١٤٢ وراجع المصدر نفسه ١٢٩، وتلخيص الخطابة : ٢٥٧.

(٣) انظر تلخيص الشعر : ١٤٤.

عن مستوى الحديث اليومي العامي، كما أن وجود المستوى الذي يسعى إلى التعجيب، والإلذاذ وحده، واعتماده كلية على الصور الفنية لن يحقق أية غاية عملية، فضلاً عن أن توالي الصور الفنية وتعقدها وتركبها قد يعوق وصول القيم الجمالية أو الإيحائية إلى المتلقي لأنها قد تصبح رموزاً مشككة، وألفاظاً مبهمه. يقول : «الأقاويل العفيفة المديحية فهي الأقاويل التي تؤلف من الأسماء المبتذلة ومن الأسماء الأخرى، أعني المنقولة الغريبة والمفيرة واللغوية، لأنه متى تعرى الشعر كله من الألفاظ الحقيقية المستوية كان رمزاً ولغزاً ، ولذلك كانت الألفاظ والرموز هي التي تؤلف من الأسماء الغريبة، أعني بالغريبة المنقول والمستعار والمشارك واللغوي ... وفضيلة القول الشعري العفيفي أن يكون مؤلفاً من الأسماء المستوية، ومن تلك الأنواع الأخرى، ويكون الشاعر حيث يريد الإيضاح يأتي بالأسماء المستوية، وحيث يريد التعجيب والإلذاذ، يأتي بالصنف الآخر من الأسماء ... وكان الشاعر يجب أن لا يفرط في استعمال الأسماء الغير المستوية فيخرج إلى حد الرمز، ولا أيضاً يفرط في الأسماء المستوية فيخرج عن طريق الشعر إلى الكلام المتعارف»^(١).

ولاختص فكرة وجود مستويين للقول وضرورة توفرهما معاً في القول الواحد - بالشعر وحده، إذ نجد في النثر أيضاً، مما يمكن القول معه أنها تمثل النظرة المتكاملة لجوهر الفن فيهما.

وتبدو هذه النظرة في النثر عند ابن رشد من خلال تكليده لضرورة توافر الإفهام والإلذاذ للصور الفنية في الخطابة حيث يقول : «ليس كل إبدال وتغيير يصلح لهذه الصناعة (يقصد الخطابة)، وإنما الذي يصلح لها من التغييرات ما وجدت فيه هذه الزيادة، أعني جودة الإفهام مع الإلذاذ»^(٢). فالمستوى الذي يسعى إلى الإفهام والإيضاح يجب أن يتكامل مع المستوى الذي يسعى إلى الإلذاذ؛ لأن الاعتماد على أحد المستويين دون الآخر - يؤدي إلى الإخفاق والفشل في تحقيق أية قيمة عملية أو جمالية.

(١) تلخيص الشعر : ١٤٣ / ١٤٤.

(٢) تلخيص الخطابة : ٢٩١، والمصدر نفسه : ٢٩٢.

ومن هنا نجد ابن رشد يدعو إلى استعمال الصور الفنية ذات البعد الإيحائي في الخطابة - مثلها في ذلك مثل الشعر - وذلك على الرغم من دعوته السابقة إلى قصر الغرابة على الشعر، يقول : "ينبغي لمن أراد أن يجيد القول في هاتين الصناعتين (يقصد الشعر والخطابة) أن يجعله غريباً"^(١). فإذا علمنا أنه فسر الغرابة بآنها الصور الفنية التي تعتمد على النقل والتبديل والاشتراك اللفظي^(٢)، فإننا نترك أن هناك مستويين للكلام في الخطابة، يسعى أحدهما إلى الإيضاح والإفهام ويعتمد على المشهور والذائع من الألفاظ والصور ويسعى الآخر إلى الإلحاح والإمتاع ويعتمد على الصور الفنية ذات الجدة والإيحاء.

ومن هنا فإن اعتماد المستوى الأول وحده في التنظير النقدي، وجعله أساساً لطبيعة الصورة الفنية في النثر لا يتوافق مع النظرة المتكاملة التي تستقصي رصد الخصائص المميزة للصورة الفنية في النثر، ومقارنتها بما تتميز به مثيلتها في الشعر، كما أن قصر الصورة الفنية على الشهرة والوضوح فقط تفرغ ومحو لمعنى الفنية فيها.

ثالثاً : نتأكد فكرة تعدد مستويات القول وتنوع طبيعة الصورة الفنية تبعاً لذلك، عندما نجد أن النظرة المتكاملة التي تستقصي خواص الصورة الفنية في النثر تؤكد أن طبيعة الصور في النثر تختلف باختلاف الموضوع والمقام.

فبالرغم مما يقرره ابن سينا من أن الاستعارات والمجازات أليق بالشعر منها بالنثر، فإنه يقرر أيضاً أن هذا الأمر يجب أن يقيد، إذ يتفاوت أمر هذه الליاقة تبعاً لحاجة الموضوع إليها، فكل موضوع ما يلائمه ويليق به من الصور الفنية، يقول : "استعمال الاستعارات والمجاز في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة، ومناسبتها للكلام والنثر المرسل أقل من مناسبتها للشعر، وهو مع ذلك متفاوت، فإنه ليس قولك لرجل لاتعرف اسمه، يارجل، كما نقول له، يا غليم، فإن هذا أشد بعداً من الواجب، على أن له موضعاً يلائمه ويليق به، ولا ينبغي أن يقتدي في ذلك

(١) تلخيص الخطابة : ٣٦١.

(٢) انظر تلخيص الشعر : ١٤٣.

بالشعر، فإن الخطابة معدة إلى الإقناع والشعر ليس للإقناع والتصديق، ولكن للتخييل^(١).

إن حرص ابن سينا على "الواجب" أو المفروض في النثر، وتكديده لمراعاة غاية الإقناع والتصديق، لم يمنعه من أن يقرر أن النثر قد يتخطى هذا الواجب، أو كما يقوله "فإن هذا أشد بعداً من الواجب"، لأن هناك مايسوغ تخطيه، أو بتعبيره هو "على أن له موضعاً يلائمه ويليق به". ويعد تخوفه وتحذيره من أن "يقندي في ذلك بالشعر" خير دليل على إمكانية تخطي الحدود والفواصل، ولكن هذا النص يفرض تساؤلاً قد يكون مهماً في تعضيد فكرة تعدد مستويات القول، وتنوع الصور الفنية تبعاً لذلك. إننا نلاحظ أن ابن سينا يذكر "أن استعمال الاستعارات والمجاز في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة"، أي أن هناك أقوالاً موزونة تقابلها أقوال منثورة، ثم يردف ذلك بقوله: "ومناسبتها للكلام النثر المرسل، أقل من مناسبتها للشعر" أي أن النثر المرسل هو الذي "تقابل الشعر هنا. والتساؤل الذي يعن لنا هو، لماذا قابل بين الأتقويل المنثورة، والأقاول الموزونة أولاً، ثم قابل بين النثر المرسل والشعر ثانياً؟

وللإجابة عن هذا التساؤل نقول: إنه لا بد أن يكون لهذا التقابل دلالة في تمييز الخصائص الفاصلة بين الصورة في الشعر والنثر، خاصة أنه لم يمهّد على أسلوب ابن سينا أنه يأتي بالترادفات لمجرد إطناب القول أو تزيينه، ومن هنا فإنه يمكن القول بأن المراد من هذا التقابل هو تخصيص الدلالات، وبيان المراد من الأقاول الموزونة، والأقاول المنثورة التي يتحقق فيها أعلى نسبة من الصور الفنية، أو أقل نسبة منها، فالكلام المرسل هو الذي يمثل أدنى مستوى فني في الأقوال المنثورة يمكن أن تتحقق فيه إشارة إلى قلة استعمال الصور الفنية، كما أن الشعر هو الذي يمثل أعلى مستوى فني في الأقاول الموزونة يمكن أن تتحقق فيه إشارته إلى كثرة استعمال الصور الفنية.

ولا شك أن هناك مستويات متعددة يتحكم في فنيته قريبا أو بعدها من

(١) الخطابة: ٢٠٣.

المستوى الأعلى أو الأدنى^(١)، ومن هنا يمكن أن نقسم قول ابن سينا : "وهو مع ذلك متفاوت" بناء على تدرج الأساليب ونصيبها من الفن. فالنثر يتفاوت استعماله للصور الفنية تبعاً لاقترابه من الحد الأدنى للنثرية المحضة، أو لاقترابه من الحد الأعلى للشعرية المحضة، ولا شك أن النثر الفني لم يكتسب هذه الصفة إلا بما توفر فيه من الصفات الشعرية سواء من حيث الوزن أم من حيث الصورة الفنية والأساليب، ولا شك أن هذا التدرج في الأساليب يرجع إلي ما يفرضه الموضوع والمقام من أدوات فنية.

ويؤكد ابن سينا هذه الحقيقة، فيذكر أن استعمال النثر للألفاظ المغيرة أو الصور الفنية لا يتم كيفما اتفق، وإنما يتحكم فيه ما يليق بالموضوع وبالمستوى العام الذي يهدف إليه، فإذا كان الموضوع يهدف إلى الحقيقة فلا داعي للصور الفنية، أما إذا كان يهدف إلى الإيحاء وإثراء الجانب الجمالي، فإن كل ما يسهم في إبراز هذا الجانب مطلوب ويجب استعماله، ولذا يضرب مثالا يوضح وجهة نظره هذه، فيذكر أن الزينة التي تجمل بالصبي لاثليق بالشيوخ والعكس صحيح : يقول : "وكيف كان فينبغي أن يستعمل من الألفاظ الموضوعة أي المطابقة والمتغيرة أي المستعارة، وما يجري مجراها من المجاز ما يليق بالشئ، لا كيف اتفق، وذلك على حسب الشئ ومضاده، وأن يقايس بينه وبين ضده فيعلم اختصاصه بما يليق، فإن الشيخ يجمل به شئ من الزينة بعينه، ولا يجمل به ضده، وبالصبي شئ آخر، ويبين ذلك إذا قوبل الشيخ بالصبي، فروعي ما يجمل بالصبي، فيعلم أن ذلك لا يجمل بالشيخ"^(٢).

(١) يذكر جون كوين أنه يمكن أن نتصور ظاهرة الأسلوب في شكل خط مستقيم يمثل أقصى طرفيه قطبين، قطبا نثريا تتعمد فيه كل مظاهر المجاوزة، وقطبا شعريا يتحقق فيه الحد الأقصى منها، وبين القطبين تتوزع الأنماط المختلفة المستخدمة في اللغة الشعرية. بالقرب من القطب الشعري توجد القصيدة والنثر الأدبي وقصيدة النثر، وبالقرب من القطب الآخر توجد العلمية، والمجازة في هذه اللغة ليست منعقدة، ولكنها تتجه نحو الصفر. (انظر بناء لغة الشعر : ٢٤ ، ٢٥ ، وراجع المرجع نفسه صفحات : ١٩ ، ٢١ ، ٢٥ ، ٣٣ ، ١٤٢ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، وانظر أيضاً : نظرية الينائية في النقد الأدبي. د. صلاح فضل : ٢٦٧ / ٣٦٨. والأسلوب : د. سعد مصلوح : ٥٤ ، والفتون والإنسان إربون إدمان : ٥٨ ، ونظرية الأنواع الأدبية لفينسه : ٣٩٢/٢.

(٢) الخطابة : ٢٠٥.

ومن هنا فإنه يرى أن المستوى الانفعالي للكلام غير المستوى التقريبي، وأن ما يلائم هذا لا يلائم ذلك، وذلك لأن الانفعال يصور العلاقات ويوحدها، ويصنع الوجود بالوانه، ويكشف لنا عن معالم وموجودات جديدة، ولاشك أن الكلام العادي يعجز عن تصوير ذلك، لأن الانفعال ينثني عن التقرير ويتعارض معه، ولا سبيل أمام المرء إلا الاستعانة بالخيال وأصوات الفنية لكي يعبر عنه. أما إذا كان التقرير هو المراد من الكلام فإن التعبير عنه لا يتحقق إلا بالوضوح والتصريح، يقول ابن سينا : "وإذا أردت أن تحدث انفعالاً، فلا تلت بضمير البتة، فإنهما متمانعان، فإن الانفعال يشغل عن الضمير، والضمير يشغل عن الانفعال، فإن الانفعال يتقو بالتخييل والألم، ويميل بالاختيار إلى حال، والضمير يخبر إخباراً من غير اختيار" (١).

ويعرض ابن سينا مرة أخرى لضرورة مراعاة ما يتطلبه المستوى الانفعالي أو المستوى التقريبي، فيذكر أن استعمال الألفاظ المعدولة أو المغيّرة أو بمعنى آخر - الصورة الفنية، لا يجب أن يكون في كل موضوع لأنها لاتدل مباشرة على المعنى المراد منها، وإنما تدل عليه بالعرض، ومن هنا فإن استعمال اللفظ المعتدل أو المطابق للمعنى مقدم عليها إذا تطلبه المستوى الدلالي انفعالياً، وفي أثناء ذلك يشير إلى أن الصور الفنية تحسن جداً في الشعر كما تحسن في الخطابة، إذا كان المقام مقام انفعال، كما يبين أن استعمالها يتفاوت تبعاً لاختلاف موضوعات الخطابة، فهي نافعة في المشورات والمنافرات، بينما يكون اللفظ المعتدل أو المطابق هو الأصح في الشكاية أو المشاجرات، يقول : "وليس يحسن استعمال المعدول حيث يوجد اللفظ المعتدل، الموجز، المحصل، فإن المعدول لا يدل النفس على معنى يقع عنده، بل إنما يدل على المراد بالعرض، كما علمت، فيجب ألا تعتقد أن في استعماله كل تلك الفصاحة والشرف بل يجب أن تستعملها في التعريضات حيث يكره التصريح، وفي التهويلات، وحيث يراد التحجيب والتقريب، وهذه الأشياء تجوز في الإفراطات المديحية والهجائية، حيث تذكر خيرات وشرور، لا لأجل أن ينتفع بها، وكذلك تحسن جداً في الشعر، وأما في المشورات فلا تحسن إلا حيث

يراه تهويل ما بالتحذير، وأما الشكاية فقلما يحتاج فيها إلا إلى مايدل على المعنى بالمطابقة^(١).

ومما يؤيد هذا أيضاً أنه يرى أن استعمال أو عدم استعمال الصور الفنية في الخطابة متوقف على نوعية المثقفين ووجودهم على هيئة اجتماع أو انفراد^(٢)، فالموضوع والمقام هنا هما اللذان يحددان الاستعمال.

ويتفق ابن رشد مع ابن سينا في أن طبيعة الصورة الفنية تتبع اختلاف مستويات القول، وتتوزع الموضوعات والمقامات، إذ نجد أنه بالرغم من أنه يرى - نظرياً- أن الشعر يستعمل مع الألفاظ المغيّرة ماهو أكثر تخييلاً، وأن الخطابة تستعمل منها ماهو أقل تخييلاً، إلا أنه يدرك تماماً أن ذلك يتفاضل بحسب اختلاف مافيه القول، أي أن الموضوع والمقام هما اللذان يفرضان طبيعة الألفاظ المغيّرة، كلن تكون أكثر أو أقل تخييلاً، ولذا يستقي من الواقع الفني مثالا يؤكد من خلاله هذه الفكرة، حيث يرى أنه لولا مااستخدم فيه من الألفاظ الأكثر تخييلاً لأخفق التعبير، ولما أعطى الكلام حقه ونصيبه من الإيحاء والتأثير. يقول : "والألفاظ المغيّرة تتفاضل بالأقل والأكثر فيما تخيل في المعنى الواحد بعينه من الرفعة والفسه لتفاضلهما في الغرابة، والصناعة الشعرية فتستعمل من ذلك ماهو أكثر تخييلاً، وأما صناعة الخطابة فإنما تستعمل من ذلك ماهو أقل، ويمقدار مايليق بها، وذلك هو القدر الذي يفيد وقوع الإقناع في الشيء المتكلم فيه. فإن ذلك أيضاً يتفاضل في صناعة الخطابة بحسب اختلاف مافيه القول. مثال ذلك، مايحكى أن المنصور لما دخل الكعبة، رأى رجلاً قد سبقه بالدخول، وكان قد أمر ألا يدخل إليها أحد قبله من العامة، فقال له : أما سمعت النداء ؟. فقال بلى- فقال: أو ماتعرفني ؟. فقال : بلى ، فقال له : فكيف تجاسرت ؟. فقال له الرجل : وكيف لاأتجاسر عليك ؟، وهل أنت إلا نطفة مَذْرُوءة، وفي آخر أمرك إلا جيفة قنّرة، وأنت فيما بين ذلك تحمل عذرة، فخلّي عنه، إذ صَغُرْتُ بهذا القول نفسه عنده، أعني نفس المنصور، وقد كان له أن يستعمل معه تغييرات هي أقل في التحقير من هذه، وهي مثل

(١) الخطابة : ٢١٨، وراجع المصدر نفسه ٢٢١.

أن يقول له : وهل أنت إلا ملك من الملوك : أو : هل أنت إلا رجل من الناس ، لو : هل أنت
إلا عبد من عبيد الله : فإن هذه كلها متناقضة في التصغير ، إلا أن يشبه أنه ما كان
ينجو من سطوته إلا بمثل هذا التصغير الذي استعمل معه ، فإنه قول مخمس جداً^(١) .

وبناء على هذا يمكن القول بأن ما يقصده ابن رشد من أن الشعر يستعمل ماهر
أكثر تخيلاً ، وأن الخطابة تستعمل ماهر أقل تخيلاً - هو أنه يشير إلى أن أعلى
مستوى من مستويات الفن الشعري يتحقق في الشعر - هو الذي يستخدم الصورة
الفنية الأكثر إحياء وتخيلاً ، وأن أدنى مستوى من مستويات النثر الفني - هو الذي
يستخدم الصور الفنية الأقل إحياء وتخيلاً ، كما يمكن القول بأن اعترافه بأن الفيلسوف
الحقيقي في بيان طبيعة الصور الفنية هو الموضوع ، أو بتعبيره - "ما فيه القول" - يؤكد
أن لكل من الشعر والنثر مستويات متعددة تتصف بدرجة معينة من الفنية تبعاً لقربها
أو بعدها من المستوى الذي تتمثل فيه قمة الشعرية أو الفنية ، أو من المستوى الأدنى
الذي تتمثل فيه قمة النثرية .

ومن هنا فإنه يرى - كما سبق - أن رأينا عند ابن سينا - أن المستوى
الانفعالي للكلام غير المستوى التقريري ، وأنه لا يصلح أن يخلط بين الوسائل التعبيرية
التي تحققهما ، لما يترتب على هذا الخلط من إخفاق في التعبير ، وضعف في الأسلوب
يقول : "وإذا أردت أن تعمل قولاً انفعالياً فلا تعملن معه"^(٢) ضميراً تصديقياً ، فإنك إن
فعلت ذلك إما أن ترفع الانفعال الذي قصدت فعله ، وإما أن يكون الضمير باطلاً لأنك
تصمم بعضها ببعض ، وإذا اجتمعاً معاً ، فإما أن يفسد أحدهما الآخر ، وإما أن
يوهته^(٣) .

وتأكيداً لكون الموضوع هو الذي يفرض أنواته الفنية بعيداً عن الإطّار
التنظيري ، فإن ابن رشد يبيح للخطيب أن يميل إلى الإفراط والقلو في التصوير الفني ،

(١) غنيس الخطابة : ٢٦١ .

(٢) في الأصل منه ولا يستقيم بها السياق .

(٣) غنيس الخطابة : ٢٦٤ ، وقارن بالخطابة لأرسطو : ٢٤٥ .

إذا اقتضى ذلك الموضوع، وفرضته الحالة الانفعالية، أو على حد تعبيره - "إذا كان الأمر الذي كان منه التغيير عجبياً بديعاً". وتبدو أهمية هذه النظرة إذا علمنا أنه يرى أن هذا الفلو كذب بيّن، أي يتعارض مع التصديق الذي تسعى إليه الخطابة، وإذا علمنا أيضاً أنه يقصر الفلو والإفراط على الشعر وحده كما مر بنا سابقاً. يقول : "وقد يقع الإقناع اللذيذ بالتغيير الذي يستعمل في الشئ على جهة الفلو والإفراط، وذلك إذا كان الأمر الذي كان منه التغيير عجبياً بديعاً، إلا أنه كذب بيّن، مثل قولهم : ضرة الشمس، وأخت الزهرة، أو أجمل من الزهرة، وأعلى موضعاً من الشمس" (١).

وفي رصده للتغيرات الباردة أو الصور الفنية الرديئة، يأتي ابن رشد بالوصف وما يضافه، مما يؤكد أنه ليست هناك صفات ثابتة للجودة أو الرداءة، وأن الذي يتحكم في هذا الأمر هو قدرتها على التعبير عن الموضوع أو عدم قدرتها، وفي هذا ما يؤكد أن طبيعة الصور الفنية تتنوع تبعاً لتنوع الأساليب والموضوعات. يقول ابن رشد : "وأما الصنف الرابع من الألفاظ الباردة، فيكون في التغيرات التي ليست بجميلة، وذلك يعرض فيها من وجوه : إما أن يكون من أشياء بعيدة، وإما من أشياء قريبة، وإما من أمر ظاهرة، وإما من أمر خفية، وإما من أمور تخيل في الشئ زيادة مفرطة، أو نقصاً مفرطاً، وإما من أشياء خسية، وإما أن يتركب أكثر من واحد من هذه الأنواع، وإن يعسر على من تلفد الخطب والأشعار مثالات هذه الأصناف" (٢).

فنحن أمام ثنائيات من المتضادات تمثل في طرفيها أوصافاً رديئة للصورة الفنية، ففشل الصورة ورداحتها قد يكون في البعد أو في القرب، أو في الوضوح والظهور، أو في الغموض والخفاء، أو في الإفراط في الخيال، أو في التصور فيه، أو في اجتماع أكثر من وصف من هذه الأوصاف. ونلاحظ أنه ينكر هذه المتضادات دون أن يضرب أمثلة توضيحها، مكتفياً بإرشاد من يريد أن يقف على حقيقتها إلى تفقدها في

(١) تلخيص الخطابة : ٢٩٧ وانظر المصدر نفسه : ٢٦٥. حيث يرى ضرورة الإتيان بالتغيرات المناسبة للموضوع.

(٢) المصدر نفسه : ٢٧١.

الخطب والأشعار، فماذا يعني هذا؟ ولماذا أحال إلى الخطب والأشعار معاً، ولم يفرد أيّاً منهما بالإحالة؟

والإجابة عن هذا التساؤل نقول : إنه بالرغم من أننا نرى أن النظرة الوسطية هي التي تحكم نظرة ابن رشد والفلاسفة^(١) عموماً إلى مقومات الفن، فإنه يمكن القول بأن دراسة النظرة المتكاملة لطبيعة الصورة الفنية عند ابن رشد يؤكد أن هذه الوسطية قد لا تكون مجدية في إعطاء الموضوع حقه من الإحياء والتخييل، فلقد رأينا يدعو إلى الشهرة والقرب والوضوح والبساطة، كما رأينا يدعو إلى الجدة والغربة والغلو والإفراط والتركيب، وفي كلتا الدعوتين نجده يذكر أنها هي التي تحقق جودة القول، ومن هنا فإنه من الغب أن نفسر النص السابق بأن المراد بالتقديرات الباردة هو متجاوز الوسطية، وإنما الأجدر بنا أن نفسر حشد ابن رشد لتلك المتناقضات في إطار النظرة المتكاملة لطبيعة الصورة الفنية عنده، وهي التي تذهب إلي أن طبيعة الصورة الفنية تتعدد بتعدد مستويات القول، وتتوزع بتنوع الموضوعات.

ومما يعضد هذا التفسير أنه قد أحال إلى الواقع ممثلاً في الخطب والأشعار، وكأنه يقول : إنه ليست هناك قاعدة واحدة يرجع إليها في بيان أمر الجودة والرداة، لأن ما قد يكون حسناً من الصور الفنية في بعض الخطب والأشعار قد يكون رديئاً في بعضها الآخر، وذلك لأن الاعتماد على نوعية واحدة من الصور في كل الموضوعات يعوق عملية الإحياء، ويتنافى مع تعدد مستويات القول، فالمستوى الدلالي الذي يمثله الموضوع قد يكون انفعالياً أو تقريرياً، ولا شك أن ما يتطلبه هذا من صور فنية غير ما يتطلبه ذاك، ومن هنا فالبعد في الصورة الفنية قد يكون حسناً، وقد يكون رديئاً، وكذلك الأمر في القرب والظهور والخفاء والإفراط والتقصير؛ لأن الفصيل في معيار الجودة أو الرداة هو مناسبتها للموضوع ومستوى القول، وقدرتها على الإحياء والتخييل أو الإخفاق فيهما.

(١) راجع الخطابة لابن سينا : ١٧٦ / ٢٠٢ / ٢١٠ / ٢١٩ / ٢٢٩ / ٢٣٠، وتلخيص الخطابة لابن

رشد : ٢٢٢ / ٢٢٣ / ٢٩٢ / ٢٩٦.

كما يمكننا أن نفسر إحالة ابن رشد إلى الخطب والأشعار معا، وعدم انفراد أي منهما بالإحالة، بأن طبيعة الصور الفنية لا تختلف في الشعر عنها في النثر، وإلا ما وصفت بأنها فنية، ولكن من المسلم به أن هذه الطبيعة تختلف باختلاف موضوعات النثر، كما تختلف باختلاف موضوعات الشعر، وإذا نجد ابن رشد يذكر أن لكل جنس نثري نوعاً خاصاً من التغيرات أو الصور الفنية لا يصلح إلا لغيره^(١)، كما يذكر أن استعمال أو عدم استعمال الصورة الفنية محكوم بالمقام وبشوعية المتلقين وقدراتهم على الفهم والتمييز^(٢).

وأخيراً : ومما يؤدي ما ذهبنا إليه من أن طبيعة الصورة الفنية عند الفلاسفة لا تختلف في الشعر عنها في النثر ، وإنما تختلف في الفروع الواحد من الشعر أو من النثر تبعاً للموضوع والمستوى الدلالي والسياق الخارجي، لا تبعاً لكونه منتسباً إلى الشعر أو إلى النثر - مما يؤكد هذا أننا نجد أهم خصيصتين من خصائص الصورة الفنية في الشعر موجودتان أيضاً في النثر، وهما :

(أ) مراعاة أوجه المناسبة بين أطراف الصورة^(٣) .

(ب) التقديم الحسي للصورة .

أما فيما يخص الخصيصة الأولى : فإن المقارنة بين ما ورد بشأنها في الشعر وفي النثر تؤكد اشتراكهما فيها، ففي الشعر يرى الفارابي أن كمال القول أو نقصانه يتوقف علي مراعاة التناسب والملاحة بين أطراف الصورة، حتي لو كانت المشابهة بعيدة ، يقول: " يكون القول في كماله ونقصانه بحسب مشابهة الأمور من قريبها أو

(١) راجع تلخيص الخطابة : ٣٠٢ / ٣٠٥ .

(٢) راجع المصدر نفسه : ٢٦٢ / ٢٦٤ .

(٣) يلاحظ أن النقاد العرب - في حديثهم عن عمود الشعر العربي - قد رأوا ضرورة مراعاة هذه الخصيصة في الشعر (انظر مقدمة شرح ديوان الحماسة للمرزوقي: ٩ - ١١) كما رأوا أن النثر يشترك معه فيها (انظر الموازنة: ١ / ٢٣ / ١٢٩ / ٢٠١ / ٢٩٩ / ٣٦٦ / ٣٦٩ / ٤٣٣ ، والوساطة: ٣٦ / ٤١ / ٤٢٩ / ٤٣٣ / ٤٣٩) .

بعدها ... وجودة التشبيه تخلف ، فمن ذلك ما يكون من جهة الأمر نفسه بأن تكون المشابهة قريبة ملائمة ، وربما كان من جهة الحظ بالصنعة حتي يجعل المتباينين في صورة المتكاملين بزيادات في الأقاويل مما لا يخفي علي الشعراء ، فمن ذلك أن يشبهوا أ ب ، ب ج ، لأجل أنه يوجد بين أ ، ب مشابهة قريبة ملائمة معروفة ، ويوجد بين ب ، ج مشابهة قريبة معروفة ، فيدرجوا الكلام في ذلك حتي يخطروا ببال السامعين والمنشدين ما بين أ ب ، ب ج ، وإن كانت في الأصل بعيدة (١).

أما في الخطابة فيري أن التخيل لا يتحقق إلا بوجود تشابه بين أمرين ، وأن وجه التشابه قد يكون قريباً معروفاً للجميع ، وقد يكون شديد الخفاء ، وفي هذه الحالة يري أنه ينبغي التصريح به حتي لا يكون سبباً في إعاقة توصيل الصورة إلي المتلقي ، كما يذكر أن وجه الشبه قد يكون في خواص الأمرين الشكلية أو المعنوية ، وإذا كانت الخواص الشكلية مما يسهل إدراكه ، فإن الخواص المعنوية تحتاج إلي النص عليها ، ومن هنا يري أن الشبه بين أمرين قد يكون في خصيصة معنوية تعمهما ، وقد يرجع إلي كون نسبة الأمرين إلي ما ينسبان إليه نسبة واحدة؛ أو نسبتين متشابهتين، أي أن تكون نسبتتهما إلي شيء واحد نسبة واحدة أو نسبة أحدهما إلي شيء ما آخر، كنسبة الآخر إلي شيء ما غيره ، فإذا كان لأحد الأمرين خصيصة معينة ، فإنه يلزم أن تكون للأمر الآخر أيضاً ، مع ملاحظة أن وجه الشبه قد يكون قريباً أو بعيداً (٢).

ومن هذا يتبين لنا أن الفارابي يحرص علي مراعاة أوجه التناسب بين طرفي الصورة في الشعر ، كما يحرص علي مراعاته في النثر ، سواء أكان هذا التناسب ظاهراً قريباً أم خفياً بعيداً ، إذ قد يكون التناسب عنده راجعاً إلي ملاحظة الخواص المعنوية والنفسية بين الأمرين .

أما ابن سينا ، فيتجلي موقفه من ضرورة مراعاة التناسب بين طرفي الصورة الفنية ، في أنه يرفض المحاكاة البعيدة التي لا يكون لها سند من الواقع ، ففي الشعر

(١) رسالة في قوانين صناعة الشعر : ١٥٧ .

(٢) راجع الخطابة للفارابي : ٥٩ - ٦١ .

يرى أنه : "قد يخطيء الشعراء في التشبيه إذ أبعدوا"^(١)، وأن "ما كان بعيدا عن الوجود أصلا، فينبغي ألا يستعمل"^(٢)، وأنه "لا تصح المحاكاة بما لا يمكن"، وإن كان غير ظاهر الإحالة"^(٣)، وذلك لأن الشعر "إنما يتعرض لما يكون ممكنا في الأمور وجوده أو لما وجد، ويخل في الضرورة"^(٤)، إذ أن "الموجود والممكن أشد إقتناعا للنفس"^(٥).

ولا شك أن حرص ابن سينا على الموجود والممكن، ورفضه للبعيد والمخترع وغير الممكن يشي بأهمية مراعاة أوجه التناسب بين أطراف الصورة الفنية، فالموجود والممكن وجوده، يتضمن معرفة المثلي لأوجه المشابهة بين الأمور، فيكون أتم قبولا لها، ويتحقق الغرض الذي يسعى الشعر إلي تحقيقه، وتتفنى هذه المعرفة، ولا يتحقق هذا الغرض إذا كانت أطراف الصورة مما لا يمكن وقوعه لاستحالتها ومفايرتها للواقع المعيش، أو كانت أوجه المشابهة بينهما بعيدة وشديدة الخفاء مما يعوق عملية التلقي، وإذا نجد أنه بالرغم من قوله إن المخترع قد يكون ذا نفع في التخييل الشعري، إلا أننا نجد حرصه على ملاسة الواقع ووجود أوجه التناسب بين أطراف الصورة - يدفعه إلي تحديد صفات المسموح به من المخترعات، وذلك بأن تكون علي قياس المسميات الموجودة، أو علي شاكلة الواقع والممكن الموجود.^(٦)

أما في الخطابة فيبين حرصه علي مراعاة التناسب بين أطراف الصورة الفنية في دعوته إلي أن تكون هذه الأطراف من أجناس متناسبة غير بعيدة، لأن ذلك يحقق - من وجهة نظره - وظيفة الصورة في التحسين، أو التقييح، أو التصغير، أو التهوين، أو التكبير والتعظيم، يقول: "وينبغي للخطيب إذا أراد أن يستعير ويغير حيث يريد التحسين أن يأخذ الاستعارة والتغيير من جنس مناسب لذلك الجنس، محاك له غير بعيد منه، ولا خارج عنه، فإنه إذا أراد أن يحقر إنسانا ويقبحه، فيجب لا محالة أن يحاكيه بشيء بعيد من جنس ما يفعله، بل يقول، إن أراد أن يقبح ملتصا ويحقره:

(٢) فن الشعر : ١٨٩.

(٤) المصدر نفسه : ١٨٣.

(٦) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(١) الخطابة : ٢٣١.

(٣) فن الشعر : ١٩٧.

(٥) المصدر نفسه : ١٨٤.

إن فلانا ليتكدي ، وإذا أراد أن يفخم أمر حريز ، لم يبعد بالمحاكاة ، بل حاكاه بأنه حائق بما يتعاطاه ، وكما يقال للص المحتال : إنه لص بالتدبير والحيلة ، وربما كان ما يحاكاه به ليس يخرج به إلي ضد المعنى ، بل يجعله أصغر أو أكبر فيه ، كمن يهون حال الظالم ، فيقول مخطيء مسيء ، أو يعظم الظنية في أمر من أساء وأخطأ ، فيقول : ظالم ، متعدد ، وكذلك يقول لمن سرق : إنه أخذ وتناول تارة ، يريد بذلك تخفيف الأمر ، أو أغار وانتهب أخرى ، يريد بذلك تعظيم الأمر^(١).

ومما يدل علي هذا أيضا قوله : " وإذا لم يجد الخطيب للشيء اسما ، فأراد أن يستعير له ، فينبغي أن يستعير اسمه من أمور مناسبة ومشاكلة ، ولا يمعن في الإغراب ، بل يأخذ الاسم المحقق لشبيهه ومناسبه^(٢) . ولهذا فإنه يري ضرورة عدم تداخل الصور الفنية حتي لا تخفي أوجه التشابه بين أطرافها^(٣) ، وضرورة مراعاة الدقة في اختيار الجانب المقصود إظهاره في المشابهة حتي تكون المحاكاة تامة^(٤) ، كما يري ضرورة مراعاة أمر التجانس بين الصور المتوالية ، بحيث يجانس بين أطرافها المتناظرة ، كما يجانس بين أطرافها المتخالفة ، يقول : " ويجب في التشبيه والاستعارة إذا استعملنا في شيئين معا ، أن يكونا متجانسين ، مثلا إذا دل علي الزهرة والمريخ معا بالاستعارة أو بالتمثيل أو بالحاكاة ، فقل في هذه : ماسكة الكأس ، فينبغي أن يقال للمريخ : ماسك الحربة ، حتي إذا كانا نظيرين ومتخالفين معا ، يمثلان بشيئين متناظرين من جهة ، مختلفين من جهة خاصة كل واحد منهما^(٥) .

كما يري ابن سينا أن الخطابة كالشعر يجب ألا تخرج المحاكاة فيها عن الممكن والموجود ، وأنه إذا كان استعمال الأمثال المخترعة المعلوم كذبها - كما في كلية وعمنة

(١) الخطابة : ٢٠٥ - ٢٠٦ .

(٢) المصدر نفسه : ٢٠٦ .

(٣) المصدر نفسه : ٢٢٩ .

(٤) المصدر نفسه والصحيفة نفسها .

(٥) الخطابة : ٢١٢ .

- جوائز في الخطابة ، فإن الأمثال الموجودة أفضل منها^(١).

كما يتفق مع الفارابي في أن أوجه التناسب بين الأمرين المتشابهين قد تكون شكلية حسية ، وقد تكون معنوية ، يقول : " وجميع الاستعارات تؤخذ من أمور إما مشاركة في الاسم ، أو مشكلة في القوة ، أي مقفية غناء الشيء في فعل ، أو انفعال ، أو مشكلة في الكيفية المحسوسة ، مبصرة كانت أو غيرها " ^(٢).

ومما يحمد لابن سينا أنه بالرغم من حرصه على مراعاة أمر التناسب بين أطراف الصورة الفنية إلا أنه يرى أن ذلك يجب ألا يكون على حساب الفن ، فهو - وإن كان يرفض وجوه التناسب البعيدة والغريبة - يرفض أيضاً وجوه التناسب الظاهرة جداً والقريبة ، ويرى أنه لا بد من أن توشح الصورة الفنية بالفموض الفني الذي يحقق الإيحاء والتأثير الجمالي ، وذلك لأنه إذا كانت الصور ذات الأطراف البعيدة تعوق عملية التلقي ، فإن الصورة ذات الأطراف القريبة الظاهرة تقضي على جوهر الفن ، وما يؤدي إليه من إشباع نفسي ، وإدراك جمالي . لأنها ستكون في - العادة - مبتذلة ، عديمة الإيحاء ، سهلة الإدراك ، وغير محتاجة إلى تأمل وحشد نفسي .

ومن هنا فإنه يدعو إلى مراعاة اختيار الصور الفنية الجديرة بتحقيق الفموض الفني دون أن يتحول ذلك إلى الغاز مبهم ، ورموز مشكلة تستعصي على الفهم ، يقول: " وكذلك الإغرابات ، فإنه ينبغي أن لا يعم فيها ، فإن الإمعان في الصنعة نقیصة ، كما أن الإمعان في السخيف من العبارة والسفساف منها يكون مستزلاً ، وذلك هو الذي يفهمه كل الناس من ساعته ، وكذلك الذي يصعب فهمه أيضاً مستزلاً ، بل يجب أن تكون العبارة بحيث يفهمها الأمثال ، دون سقاط الجمهور ويفهمونه متى أصاحوا إليه إصاخة متأمل ، ولم يحوجوا إلى نظر وفحص ، فإن هذا أيضاً يكون غير قليل ، وإن المعتدل ، وخصوصاً ، إذا شعن بالمطابقات المأخوذة من المتقابلات ، لنيز جداً ، وكذلك إذا وقعت فيها استعارات لطيفة ، ليست شديدة البعد ، وكل ذلك ينبغي

(١) المصدر نفسه : ١٦٧ / ١٦٩ .

(٢) المصدر نفسه : ٢٠٨ .

أن يكون بتأمل ونظر واختيار للوفق^(١).

ولا تختلف نظرة ابن رشد إلى ضرورة مراعاة أمر التناسب بين أطراف الصورة الفنية في الشعر والنثر عما وجدناه عند الفارابي وابن سينا ، ففي الشعر ، يرى أن المحاكاة التي تقوم علي مشابهة أشياء محسوسة بأشياء محسوسة أخرى ، يجب أن تحافظ علي أوجه الشبه بينهما ، حتي توهم المتلقي بأنها هي (٢) ، ويرى أيضا أن نجاح المحاكاة أو الصورة الفنية يتوقف علي قدرتها علي إبراز واختيار أوجه المناسبة بين المتشابهين ، بحيث تكون هذه الأوجه قريبة غير بعيدة (٣) ، ولا يختلف الأمر في ذلك إذا كانت المحاكاة تقوم علي مشابهة أمور معنوية بأخرى حسية ، إذ لابد من وجود مناسبة بينهما حتي توهم أنها هي ، مثل قولهم في المنة أنها طوق العنق ، أما ما كان غير مناسب ولا شبيه ، فينبغي أن يطرح (٤).

إن حرص ابن رشد علي مراعاة أوجه التناسب بين طرفي الصورة ، حتي تبدو خواص الطرفين متطابقة أو علي حد تعبيره : « هي هي » هو الذي يدفعه إلي رفض البعد بين طرفي الصورة ؛ لأنها تخل بمبدأ التناسب ، وتبدو متكلفة (٥) ، وهو الذي يدفعه إلي القول بأن « التخيل الفاضل هو الذي لا يتجاوز خواص الشيء ولا حقيقته » (٦).

ولذا يرى أن المحاكاة في الشعر يجب أن تكون فسي فلك الموجود الممكن لا المخترع غير الممكن ، يقول : « إن المحاكاة التي تكون بالأمور المخترعة الكاذبة ليست من فعل الشاعر ، وهي التي تسمى أمثالا وقصصا ، مثل ما في كتاب "بمنة وكليلة" ، ولكن الشاعر إنما يتكلم في الأمور الموجودة ، أو الممكنة الوجود ، لأن هذه هي التي يقصد الهرب منها أو طلبها ، أو مطابقة التشبيه لها » (٧).

(١) الخطابة : ٢٢٩ . (٢) انظر تلخيص الشعر : ١١٢ .

(٣) انظر تلخيص الشعر : ١١٣ . (٤) انظر المصدر نفسه : ٩٦٣ - ٩٦٤ .

(٥) انظر تلخيص الخطابة : ٣٠٠ . (٦) تلخيص الشعر : ١٢٨ .

(٧) تلخيص الشعر : ٨٩ .

فتحتية المخترع أو غير الممكن من دائرة المحاكاة الشعرية يرتبط بمهمة الشعر في الحث والردع، وذلك لأن هذه المهمة تتطلب واقعا موجودا يمكن الاقتداء به، أو العمل على تغييره، أما المخترع والغير الممكن، فإنه لا يمكن أن يكون مُعينا على تحقيق هذه المهمة، لكنبه وعدم وجود مايسنده من الواقع، ولهذا فإنه إذا اضطر إلي الاستعانة بالمخترع فيجب أن يكون علي شاكلة الواقع^(١).

أما في الخطابة، فيري ابن رشد أن الأمر لا يختلف فيها عن الشعر، إذ ينكر أن التفسيرات المنجحة هي التي تكون من الأشياء المتناسبة^(٢)، ثم يطلق علي ذلك فيقول: "والاستعارة التي تكون من هذا النوع (يقصد التي تراعي أوجه المناسبة) كثيرة موجودة في أشعار العرب وخطبها"^(٣). ولهذا فهو يرفض الصور البعيدة أطرافها^(٤)، والصور التي تخرج عن دائرة الممكن والموجود، وذلك بالرغم من أنه يري أن الأمثال المخترعة أكثر قدرة علي إيجاد الشبيه من الأمثال الموجودة^(٥).

ويبدو حرص ابن رشد علي وجود التناسب بين أطراف الصورة الفنية في الخطابة في أنه يري ضرورة لمح الأصل الذي أخذت منه الصورة، بحيث يبدو وجه المناسبة بينهما، ولا يكون ذلك إلا إذا كان وجه الشبه أعرف وأوضح في المشبه به منه في المشبه، وإذا لم يتحقق هذا، فإن الصورة تخفق في أداء مهمتها في الكشف عن أوجه الاتصالات بين الأشياء المتباينة، وفي التعرف علي معالم جديدة، يقول: "والمثالات فينبغي أن تكون بالجملة بحيث يفهم منها الشيء الذي أخذ المثل بدلا منه، ويفهم في الشيء الذي استعمل المثل بدله، أعني أن يكون أعرف من الممثل، وضده أعرف من ضد الممثل، فإنه متى لم يكن المثل هكذا، كان إما ليس يثبت شيئا، وإما أن يثبت به ما قد ثبت"^(٦).

(١) تلخيص الشعر : ٩٢.

(٢) تلخيص الخطابة : ٣٩٤، وقارن بالخطابة لأرسطو : ٢١٤.

(٣) تلخيص الخطابة : ٢٩٤ . (٤) انظر المصدر نفسه : ٢٩٢.

(٥) انظر المصدر نفسه : ٢١٢/٢١٤/٢٣٨. (٦) انظر المصدر نفسه : ٣٢٢.

ويعتد ابن رشد أوجه التناسب المختلفة بين الأشياء المتباينة ، فيرى أنها قد ترد إلى الشكل والهيئة واللون، وقد ترد إلى اشتراكها في الجنس أو النوع، وقد ترد إلى ما بينها من خواص معنوية مثل تشابه الأفعال أو الأخلاق^(١).

ولا شك أن تعدد هذه الأوجه يسمح للأديب بحرية الاختيار المناسب الذي يتفق مع ما فيه القول، وذلك بالرغم مما قد يبدو من أن تحديد الاختيار بدائرة التناسب حجر علي حرية الإبداع وذلك لأن ترك الحرية للأديب بدون قيود ستحول إنتاجه إلى ألفاظ ورموز مبهمه، وستعوق المتلقي عن عملية التلقي، والاتصال بالنص، مما يتعارض مع المهمة المعرفية والعملية التي يسعى الأديب إلى تحقيقها.

ومن هنا فإن ابن رشد يرى أنه إذا لم يرغب الأديب في إبراز أوجه التناسب الشكلية بين الأشياء المتباينة، فإن بإمكانه أن يبرز أوجه التناسب المعنوية، إذ يمكنه أن يبرز ما يشترك بينها من خواص الجنس أو النوع، سواء أكان الجنس أو النوع قريباً أم بعيداً، وسواء أكانت أوجه الشبه قريبة أم بعيدة، كما أنه يمكن أن يبرز أوجه التناسب بينها عن طريق ملاحظة البعد النفسي والإيحائي الكامن فيها، وذلك لأن الفصيل في نجاح الصورة أو فشلها ليس في مراعاة أمر التناسب كيفما اتفق، وإنما في اكتشاف أوجه التناسب المناسبة للمعنى الذي استخدمت الصورة بدلا منه بحيث تبدو وكأن الموضوع هو الذي يفرضها، فتتأى عن الضحالة والسخف، وتحقق الإيحاء الفني المطلوب، ولذا يضرب ابن رشد مثلاً يستقيه من أرسطو يوضح فيه إمكانية الاعتماد علي البعد النفسي في إيجاد أوجه التناسب بين الأشياء، وإن أدى هذا إلى أن تكون أطراف الصورة مكونة من أشياء بعيدة، فالمشتري كان يسمى في زمان أرسطو ذا الكؤوس؛ لأن، يرمز عند اليونانيين إلى الحب والود والصفح، وعندما يكون الناس بهذه الحالة ، فإن الكؤوس تكون بأيديهم ابتهاجا وسرورا، كما أن المريخ كان يسمى عند اليونانيين ذا المجن، لأنه يرمز إلى الحرب والتباغض، وعندما يكون الناس في هذه الحالة فإنهم يمسكون آلات الحرب، ومنها المجان، فالصورة في المثالين السابقين قد

(١) تلخيص الخطابة : ٣٦٨ ، وقارن بالخطابة لأرسطو : ١٩١.

قامت علي مراعاة البعد النفسي بين طرفيها، وإن كانا بعيدين . يقول : " والتغيير المثالي ينبغي أن يكون أمرا مناسباً للمعنى الذي استعمل بدله، وبخاصة متى استعمل التغيير في أشياء متباينة مثل ما حكى أرسطو أن الشعراء في زمانه كانوا يسمون المشتري ذا الكؤوس، وكانوا يسمون المريخ ذا المجن، وذلك أنه لما كانوا يعتقدون أن المشتري كوكب الألفة والمحبة والصداقة والصفح، والناس إنما تكون بأيديهم الكؤوس وهم بهذه الحال، استعاروا له هذا الاسم لاعتقادهم فيه هذا الاعتقاد، ولما كان المريخ عندهم كوكب الحروب والتباغض والتقاطع، وكان الناس إنما تكون بأيديهم المجان والترسة عند الحروب، استعاروا له هذا الاسم، فهذان التغييران إذن مناسبان، إلا أنهما من أمور بعيدة، وأرسطو يرى أن تكون التغييرات الجميلة المثالية من الأمور التي هي واحدة بالنوع، وذلك بأن يشبه الإنسان بالإنسان المناسب له، مثل أن يشبه الجميل بيوسف، فإن لم تكن واحدة بالنوع فتكون واحدة بالجنس القريب مثل تشبيه العرب المرأة الحسنة بالظبية، فإن لم يكن فيالجنس البعيد، مثل تشبيههم المرأة الحسنة بالشمس، وأما إذا كان التغيير من أمور لا ترتقي إلي جنس واحد، وإن كان بعيدا فهو ردي^(١).

وبالرغم من أن ابن رشد يدعو إلي ضرورة مراعاة أوجه التناسب بين أطراف الصورة الفنية بحيث تكون مفهومة غير ملفزة، إلا أنه يرفض أن يكون ذلك عائقا أمام تحقيق القيم الجمالية للعمل الأدبي، ولهذا فإنه يدعو إلي ضرورة المحافظة علي إيحائية الصورة عن طريق وجود الغموض الفني الذي لا يخرج إلي حد الإلغاز والإبهام . يقول: "فريما كان الأنفع في مواضع أن يكون التغيير فيه رمز ما وإشكال"^(٢). ويوضح هذا فيذكر أن معيار الجودة في الصور الفنية، هو أن تجمع بين جودة الإفهام وجودة الإلذاذ، أي أن تتجج في الوصول إلي المتلقي وتؤثر فيه جماليا، ولكنه يحدد معنى

(١) تلخيص الخطابة : ٢٧١- ٢٧٢، وانظر المصدر نفسه : ٢٦٦ ، وقارن بالخطابة لأرسطو :

١٩٧/١٨٩/١٨٨

(٢) تلخيص الخطابة : ٢٦٦، وقارن بالخطابة لأرسطو : ١٩٠.

الإفهام الذي يحقق القيم الجمالية بأنه الإفهام الموشى بالغموض الفني، حتي تكون الصور ذات أبعاد وظلال إيحائية، وهذا لا يتحقق إلا إذا استطاعت أن تشد المتلقي وتأسره في دائرتها، فيتأملها، ويعيش في معيتها، ويفك رموز غموضها الشفيف، أما إذا كانت مسطحة الإيحاء، سهلة الإدراك، لا تحتاج إلي تأمل، فإنها تفقد معني الفنية، وتخلو من أية قيمة جمالية، فهي وإن كانت جيدة الإفهام، إلا أنها غير لذيدة، وكذلك الأمر إذا كانت الصور الفنية غامضة إلي حد الإنفاز والإبهام، وعدم الإدراك بعد طول تأمل، فهي تخلو من الإفهام لعدم التمكن من فك رموزها، كما أنها تخلو من الإلذاذ لأن عسر إدراك أبعادها يفقدها تأثيرها الجمالي وقدرتها الإيحائية. يقول: "من الواجب أن تكون الألفاظ الصان المستعملة في هذه الصناعة، والاحتجاجات الحسان ما اجتمع فيه الأمران جميعا، أعني الالتذاذ وجودة الفهم ... ولهذا لا ينجح في هذه الصناعة فعل الذين يفعلون الضمائر فيها. والمثالات من الأشياء البيئة جدا، المكشوفة لكل أحد، التي لا يحتاج أحد أن يفحص عنها، وكانت أمثال هذه معدودة في الاستدلالات السخيفة، وكذلك ليس ينبغي أن يكون المعني أيضا مما إذا قيل لم يفهم أو عسر تفهمه، كما أنه ليس ينبغي أن يكون إذا قيل معروفا من ساعته، ولا أن يكون مما هو واجب أن يكون، ولكن يكون مما يفضل الفكر قليلاً، أعني أنه يحصل فهمه بعد تأمل يسير، وذلك أن الأمر البين من ساعته قد يكون منه قياس لكن يكون غير لذيد، كما يكون من الألفاظ الحقيقية، أعني التي ليست مستعارة، إفهام، لكن غير لذيد"^(١).

ومما تقدم يتضح أن ضرورة مراعاة أوجه التناسب بين أطراف الصورة الفنية لا تختص بالشعر وحده، وإنما يشترك معه النثر الفني، مما يؤكد أن الخصائص المميزة لطبيعة الصورة الفنية واحدة فيهما، كما اتضح مما سبق أيضا أن مراعاة أمر التناسب بين طرفي الصورة ، لا يجب أن يكون عائقا أمام ظهور القيم الجمالية والغموض الفني .

أما فيما يختص بالخصيصة الثانية التي تميز الصورة الفنية، وهي التقديم

(١) تلخيص الخطابة : ٢٩٢، وراجع المصدر نفسه : ٢٩٧/٢٩٦ .

الحسي الصورة، فإن المقارنة تظهر أنها مما تميز الصورة في الشعر وفي النثر الفني. إذ يرى الفارابي أن الغرض من الصور الفنية هو إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم^(١)، أي تقديمها بصورة محسوسة، كما يرى أن هذا الأمر لا يختلف في الشعر عنه في الأقاويل الشعرية (النثر الفني)^(٢).

أما ابن سينا فيرى أن الحسية من مميزات الطبيعة الشعرية^(٣)، وأن التشخيص (محاكاة الجماد بحي ناطق) من المحاكاة الخفية لاعتمادها على التقديم الحسي للصورة^(٤)، أما في الخطابة فيرى أن جودة التقدير أو الصور الفنية يكمن في التقديم الحسي، أو كما يقول "كأنه يجعل الشيء قائما نصب العين"^(٥). كما يرى أنه من الممكن الاستعانة بالكثير من وسيلة فنية لتجسيم الصور المشاهدة أمام العين^(٦). ولكنه يرى أن ذلك يجب ألا يطغى على مراعاة أوجه التناسب بين أطراف الصورة بحيث لا تكون بعيدة جدا أو قريبة جدا. يقول: "ومن أنواع الاستعارة اللفظية : أن تجعل أفعال الأشياء الغير المنتفسة كأفعال ذوات الأنفس، كمن يقول : إن الغضب لجور، وإن الشهوة ملحة، والغم غريم سوء، وأحسنه ما لا يبعد، ويكون قريباً مشاكلاً، ولا يكون أيضاً شديد الظهور، فإن المشابهة القريبة ليس ينتفع بها في التعبير فقط، بل وفي العلوم"^(٧).

ولا يختلف موقف ابن رشد عن موقفي الفارابي وابن سينا، إذ يرى أن إجابة القصص الشعري، والبلوغ به إلى غاية التمام إنما يكون متى بلغ الشاعر من وصف الشيء أو القضية الواقعة التي يصفها، مبلغاً يري السامعين له كأنه محسوس ومنظور

(١) انظر مقالة في قوانين صناعة الشعراء : ١٥٨.

(٢) انظر جوامع الشعر : ١٧٣ - ١٧٤.

(٣) انظر فن الشعر : ١٨٩ / ١٩٠.

(٤) الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر : ١٧ ، ١٨.

(٥) الخطابة : ٢٢٩.

(٦) المصدر نفسه : ٢٣٠.

إليه^(١). كما يرى أن إقامة الجمادات مقام الناطقين مذهب مشهور يستعمله العرب في أشعارهم^(٢)، ولا يختلف الأمر بالنسبة للخطابة، إذ يرى أن التقديم الحسي للصورة من الخصائص التي يجب أن يهتم بها الخطيب كما يهتم بها الشاعر، ولذا يكثر هذا الأمر في كلام البلغاء وأشعار المفلّكين، ويرى أن ذلك يتم بالتغييرات الحسنة المشخصة والمجسّمة، كما يتم بالصور المتقابلة، ويرصد تتابع الأفعال المعبرة عن الموقف. يقول: ينبغي للمتكلم في الشيء علي طريق البلاغة أن يجعل الشيء الذي يتكلم فيه كأنه مشاهد بالبصر، وذلك بوصفه أفعاله الواقعة والمتوقعة، والاعتماد في جعل الشيء كأنه نصب العين، يكون بثلاثة أشياء، أحدهما: التغيير الحسن، والثاني: وضع مقابله حذاه، والثالث: وصف الأفعال الواقعة والمتوقعة الوقوع، ومثال وصف الأفعال والإتيان بالمقابل قوله تعالى: (وَبَشِّرُوهُ بِقُلَامٍ عَلِيمٍ، فَأَقْبَلَتْ امْرَأَتُهُ فِي صَرَّةٍ، فَصَكَتْ وَجْهَهَا، وَقَالَتْ: عَجُوزٌ عَقِيمٌ). ووصف الأفعال كثير في كلام البلغاء وأشعار المفلّكين^(٣).

كما يرى- كابين سينا - أنه يمكن الاستعانة بأكثر من وسيلة فنية لتحقيق التقديم الحسي للصورة، يقول: "وقد يجمع التشبيه والتغيير صورة الشيء وفعله كما قيل إنه يشبه قرداً يزمر بانبوب"^(٤)، فهذه الصورة تعتمد علي التشبيه المجسم لصورة المشبه، كما تعتمد علي وصف أفعاله، وهاتان وسيلتان فنيّتان أسهمت في تعميق الإحساس بالصورة، وفي إثراء إيحاءاتها.

وسواء أكان التقديم الحسي للصورة قائماً علي التشخيص، أو كما يقول ابن رشد أن تجعل الأشياء التي توصف أفعالها إذا كانت غير متنفسه متنفسه، حتي يخیل في أفعالها أنها أفعال المتنفسه^(٥)، أم كان قائماً علي التجسيم والتجسيد، أو كما

(١) تلخيص الشعر: ١٢٤، وراجع المصدر نفسه: ١٠٤.

(٢) تلخيص الشعر: ١٢١/١٢٢.

(٣) تلخيص الخطبة: ٢٩٣، وقارن بالخطابة: لأرسطو: ٢١٤.

(٤) تلخيص الخطابة: ٣٠٠. (٥) المصدر نفسه: ٢٩٥.

يقول ابن رشد^(١) - فإنه يجب أن يراعى أوجه التناسب والمعادلة بين طرفي الصورة، بحيث لا تكون معروفة كل المعرفة، ولا مجهولة كل الجهل^(٢)، أو بمعنى آخر بحيث تحافظ علي الغموض الفني، فلا هي سطحية الإيحاء، ولا هي مستقلة الفهم، لأن الصورة في كليهما تظل من التأثير الجمالي، والإيحاء الفني.

ومن هنا فإنه يمكن القول بأن التقديم الحسي للصورة يجب أن يحقق جودة الإفهام وجودة الالتذاز، لأن هاتين القيمتين متكاملتان لتحقيق الغاية التي يهدف إليها النثر الفني.

ومما سبق ذكره يمكن القول: إن ما ذكره الفلاسفة المسلمون من أن الفارق بين طبيعة الصورة الفنية في الشعر وبين طبيعتها في النثر - فارق ذو طبيعة كمية، وأخرى نوعية - إنما ينطبق علي أدني مستويات النثر الفنية، وعلي أعلي مستويات الشعر الفنية، وذلك لأن دراسة النظرة المتكاملة لطبيعة الصورة الفنية في النثر، ومقارنتها بمثلتها في الشعر، تؤكد أن خصائص الصورة الفنية فيهما واحدة، وأنها تختلف في النوع الواحد تبعاً لما يتطلبه الموضوع، ولما يفرضه المستوي الدلالي سواء أكان انفعالياً أم تقريرياً، ولما يفرضه الموقف والمقام.

ومن هنا فإن الطبيعة الكمية أو النوعية ليست معياراً تُحدّد علي أساسه طبيعة الصورة الفنية في النثر، وإنما المعيار الذي يحدد طبيعتها فيه، وفي الشعر أيضاً، هو درجة القرب أو البعد من أدني مستويات القول الفنية، وهي المستويات التي يكون هدفها التقرير والتصريح والتوضيح، أو من أعلي مستويات القول الفنية، وهي المستويات الانفعالية والإيحائية، وهم متفقون في ذلك مع النظريات النقدية الحديثة التي ترى أن درجة الفنية أو الشعرية تتنوع بتنوع مستويات القول.

(١) المصدر نفسه: ٢٩٦.

(٢) انظر المصدر نفسه: ٢٩٦ - ٢٩٧.

وبناء علي ما تقدم يمكن القول أيضا بأن عدم تمييز النقاد والبلاغيين بين الخصائص الفارقة بين طبيعة الصورة الفنية في الشعر والنثر، لا يفرض من شأن نظرتهم النقدية^(١)، وذلك لأنهم يرون أن جوهر الفن لا يختلف في الشعر عنه في النثر، ومن ثم فقد انصب كلامهم علي الكلام البليغ عامة، أما ما يضاد هذا النوع فهو الكلام العادي.

ثالثا : وظيفة الصورة الفنية في النثر الفني :

ولقد اتضح من الصفحات السابقة أن الصورة الفنية ذات وجود أصيل وجوهري في النثر الفني، وأن طبيعتها فيه لا تختلف عن طبيعتها في الشعر، ونتيجة لذلك فإنه من الطبيعي أن تتشابه وظيفتها فيهما أيضا. ويصبح الفرق الحقيقي بين الصور الفنية في الأعمال الأدبية - شعرا ونثرا - هو القدرة علي توظيفها توظيفا إيحائيا ومؤثرا .

ولقد نظر النقاد العرب إلي وظيفة الصورة الفنية في النثر - ومن ثم الشعر - فوجدوا أنها - سواء أكانت وسيلتها الاستعارة أم التشبيه أم الكناية والتعريض - تقوم بالمبالغة في المعنى^(٢)، أو تعظيمه وتفضيحه وتهويله^(٣)، أو تحسينه أو

(١) مما تجدر الإشارة إليه أن السجلماسي ت بعدد ٧٠ هـ قد أخذ - قديما - علي النقاد العرب عدم تفريقهم بين الخصائص الفنية للشعر والخطابة، لأنه لم يقع لديهم علم بالفرق التي وضعها أرسطو (انظر المنزع النبيل: ٢١٨/٣١٩/٣٧٦)، كما أخذ الدكتور جابر عصفور حديثا عليهم أيضا عدم التفريق بين خصائص المجاز والصور الفنية في الشعر والنثر (انظر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ١٥٦/٣٢٣/٢٩٦) . وقد بينا في الصفحات السابقة ما يدحض ما ذهبوا إليه .

(٢) انظر الكامل للمبرد : ٩٤/٩٢/٣، بيان إعجاز القرآن للخطابي: ٤٤، كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري: ٢٧٤، تلخيص البيان في مجازات القرآن للشرif الرضي: ١١٧/١٥٦/١٧٠، ١٧١/١٧٢/١٧٤/١٨٤/٢٠١-٢٢٠/٢٤٩/٢٤٥/٢٥٩، والمجازات النبوية له أيضا: ٢١/٥٠/٩٢/٢٠٤/٢٠٥/٢١٩/٣٦٤/٢٧٥، والعدة لابن رشيق: ٢٧٠/٢٧٩، ومسر الفصاحة لابن سنان: ١١١/٢٢١/٢٢٢/٢٣٨/٢٣٩، وأسرار البلاغة لمجد القاهرة: ٢٨/٥٠/٥٧/٧٤/٧٨/٢٠٥/٢٢١/٢٢٤/٢٢٤/٢٢٤، ودلائل الإعجاز: ٧٢٠/٤٤٨، والجمان في تشبيهات القرآن لابن نافع: ٦٧/٣٢٢/٣٢٩، ونهاية الإيجاز في دراية الإعجاز القرآني: ٩٤/٧٦، مفتاح العلوم للسكاكي: ١٦٨/١٧٨/١٨٠/١٨١، والمثل السائر لابن الأثير: ١٢٧/٢، ونبع القرآن لابن أبي الإصبع : ٢٠، وتحرير التحبير له أيضا: ٩٧ والإكسير في علم التفسير للطوفي : ١١٠/١١٨/١٢٣، حسن التوصل لشهاب الدين الطوي : ١١٢/١٢٨/١٢٨، الطراز للطوي: ١/٢٠٤/٤٢، وتمام المتن للصفدي : ٤٤/٤٢، والاتقان للسيوطي : ١٦٠/٣.

(٣) انظر : الكامل للمبرد : ٢٧٢/٢٩٢، والبرهان في وجوه البيان لابن وهب : ١٠٩، والصاحبي لابن فارس: ٤٢٩، وتلخيص البيان في مجازات القرآن : ٢٢٢/٢٦٩/٢٧٧، والمجازات النبوية =

تشبيه (١)، أو توضيحه بتقريبه (٢)، وتقييمه في صورة جسيمة (٣)، وإيجازه وتكثيفه (٤)،
ومما لا شك فيه أن تعدد هذه الوظائف يشي بتعدد وسائل التأثير في المتلقي، ولا
تتجاوز الحقيقة إذا قلنا أن هذه الوظائف تتجمع في هدف واحد هو التمييز عن المعنى
بطريقة مؤثرة (٥)، ومن ثم تصبح الصورة الفنية ضرورة تعبيرية، ومما يوضح هذا أن

٢٥٧/١٨٧/٢٥٠. وسر الفصاحة: ٢٢٧. ودلائل الإعجاز: ٢٠٦/٢٩٤. والجمان في تشبيهات
القرآن: ٣٤٢. والكشاف للزمخشري: ٢٥٠/١. وشرح مقامات الحريري للشرطي: ٤٣/٢٠/١.
(٩) انظر الوساطة للقاضي الجرجاني: ٤٢٨. وكتاب الصناعتين: ٢٧٤. والمصاحبي لابن قاسم:
٤٣٩. وتلخيص البيان في مجازات القرآن: ٢١٩/١٥٩. ٢٢٠/٢٢٧/٢٢٨/٢٢٩. ٢٢١/٢٢٧/٢٢٨/٢٢٩.
٢٢٢/٢٢٨/٢٢٩/٢٢٧. والمجازات النبوية: ٢١/٤٢/٥٥. وسر الفصاحة: ٢٢٧. ومفتاح
العلوم: ١٦٢/١٦٤/١٦٧. وبيع القرآن: ٥٣. وشرح نهج البلاغة لابن أبي العدي: ١٥/٥.
والإكسيري في علم التفسير: ١١٨. والطراز: ١/٤٣٥. والاتقان للسيوطي: ١٦٦/١٦٢/١٦٥.
(١٠) انظر: الكامل للميرد: ٢/٩٣/٩٤. البرهان لابن وهب: ١١٧/١١٨. والنكت في إعجاز القرآن
الكريم للرماني: ٨١. كتاب الصناعتين: ٢٧٧/٢٧٤/٢٤٧. تلخيص البيان في مجازات القرآن:
١٨٩. العمدة لابن رشيق: ١/٢٨٧. سر الفصاحة: ٢٢٥/٢٢٧/٢٢٨/٢٢٩. والرسالة الشافية لعبد
القاهر: ١١٧. الجمان في تشبيهات القرآن لابن ناظية: ٢٤٤/٢٥٩. والكشاف للزمخشري: ٢/٢٧٨.
نهاية الإيجاز للرازي: ٥٧. مفتاح العلوم: ١٦٢/١٦٤. الملل السائر: ٢/١٢٦. الجامع الكبير لابن
الكثير: ٩٠/٩٧. بيع القرآن: ٥٨/٥٩. تحرير التبيين: ٩٨/١٥٩/١٦٠. الإكسيري في علم التفسير:
١١٠/١٢٣. حسن التوفيل: ١٠٦. والإيضاح في علوم البلاغة للقرنوبي: ٢/٢٢٠/٢٨٩.
الطراز: ١/٢٧٤. الاتقان للسيوطي: ٢/١٤٢.

(١١) انظر النكت في إعجاز القرآن للرماني: ٨١/٩١ - ٩٢. كتاب الصناعتين: ٢٧٨/٢٤٥. أسرار
البلاغة: ٤٧/٤٨/١١٦/١١٩/١٢٠/١٢٥. الكشاف: ١/١٩٥. نهاية الإيجاز للرازي: ٥٩. مفتاح
العلوم للسكاكي: ١٦٦. تحرير التبيين: ٩٩/١٠٠. حسن التوفيل: ١٠٧. الطراز: ١/٢٤٥/٤٢٣.
الاتقان للسيوطي: ٢/١٤٦.

(١٢) انظر: كتاب الصناعتين: ٢٧٤/٢٨٢. سر الفصاحة: ٢٢٥. أسرار البلاغة: ٤٧/٢٢٢. الجمان
في تشبيهات القرآن: ٢٠٧/٢٢١. الكشاف: ١/٢٤٧. ونهاية الإيجاز: ٩٤. الملل السائر:
٢/١٢٢. الجامع الكبير: ٩٠. بيع القرآن: ٢٠. تحرير التبيين: ٢٠٨/٢١٤. الإكسيري في علم
التفسير: ١٢٢. الطراز: ١/٢٧٤/٢٧٧. الاتقان: ٢/١٦١.

(١٣) مما تجدر الإشارة إليه أن النقد الحديث يعد الصورة الفنية تعبيراً عن موقف المتكلم من الموضوع
الذي يتحدث عنه، بالإضافة إلى أنها وسيلة من وسائل كشف العلاقات الكامنة وراء الأشياء.
انظر مبادئ النقد الأدبي وبتشاردن: (٣١) «بناء لغة للشعر: جوف كويون: ٥٥. الصورة والبناء
الشعري: د. محمد حسن عبد الله: ١٤٨. نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل:
٣١٤/٣١٥».

الرماني برغم ما قد يبدو من أنه يجعل للتشبيه وظيفة التوضيح والبيان، إلا أن تحليله للصور التشبيهية - يبرز بما لا يدع مجالا للشك، أن هذه الصور تعد ضرورة تعبيرية اقتضاهما الكلام أو المعنى، وأنها ليست حلية أو زينة بدليل حرصه على تحقيق الإفادة، ومراعاة حسن التأليف وصحة الدلالة، ونحن نعرض لصورة تشبيهية حللها لتقف على هذه الحقيقة، يقول الرماني: "ونحن نذكر بعض ما جاء في القرآن الكريم من التشبيه، وننبه على ما فيه من البيان بحسب الإمكان، فمن ذلك قوله تعالى: (وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ سَبِيلاً) . فهذا بيان قد أخرج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه، وقد اجتمعا في بطلان التوهم مع شدة الحاجة وعظم الفاقة، ولو قيل يحسبه الراشي ماء ثم ظهر أنه خلاف ما قدر لكان بليفاً، وأبلغ منه لفظ القرآن؛ لأن الظمآن أشد حرصاً عليه، وتعلق قلب به، ثم بعد هذه الخيبة حصل على الحساب الذي يصيِّره إلى عذاب الأبد في النار - نعوذ بالله من هذه الحال - وتشبيه أعمال الكفار بالسراب من حسن التشبيه، فكيف إذا تضمن مع ذلك حسن النظم، وعنوية اللفظ، وكثرة الفائدة، وصحة الدلالة^(١).

ومن هنا يمكن القول بأن ما ذهب إليه من أن الصور التشبيهية التي تهدف إلى التخصيس، والتخويف، أو التحقير، أو التحفيز، أو التعظيم، أو التزيين^(٢)، إنما يمثل ضرورة تعبيرية يقتضيها المعنى، لأنها تحقق هدفاً من أهداف القول لا يمكن تحقيقه بغيرها.

كما تتضح هذه الحقيقة من حديث عن الاستعارة، يقول: "وكل استعارة حسنة فهي ترجب بياناً لا تنوب منابه الحقيقة، وذلك أنه لو كان تقوم مقامه الحقيقة كانت أولى به، ولم تَجْزُ الاستعارة"^(٣).

وإذا نظرنا إلى تحليله للصورة الاستعارية، فإننا نجد ما أضافته للتعبير، من إحياءات كنا نفقدها فيه إذا خلا منها. ومن ذلك قوله في بيان جمالية وجوهية

(١) النكت في إعجاز القرآن : ٨١ - ٨٢ . (٢) انظر المصدر نفسه : ٨٢ - ٨٥ .

(٣) النكت في إعجاز القرآن : ٨٦ .

التعبير بالاستعارة في قوله تعالى: (سمعوا لها شهيقاً وهي تفرّج تكاد تميز من الغيظ)^(١). يقول: "شهيقاً حقيقة صوتاً فظيماً كشهيق الياكي، والاستعارة أبلغ منه وأوجز، والمعنى الجامع بينهما قبح الصوت، (تميّز من الغيظ) حقيقة: من شدة الظيان بالانتقاد، والاستعارة أبلغ منه لأن مقدار شدة الغيظ على النفس محسوس، منرك مدي ما يدعو إليه من شدة الانتقام. فقد اجتمع شدة في النفس تدعو إلى شدة انتقام في الفعل، وفي ذاك أعظم الزجر وأكبر الوعظ، وأدل على سعة القدرة وموقع الحكمة"^(٢).

ومن هذا يتضح أن قول الرمانى بأن الاستعارة تقوم بالتعظيم والتخفيف، والمبالغة والتوضيح والزجر والتنفير^(٣)، يعني أن هذه الأغراض هي متطلبات القول، وأن الصورة الاستعارية فيه ضرورية تعبيرية يفرضها حق التعبير الأدبي، ويؤكد هذا وصفه لأثر الاستعارة بأنها "أبلغ - أدل - لها موقع في البلاغة عجيب"^(٤)، فهمة الاستعارة عنده - إذن - ليست من قبيل الحلية والزينة.

ويذكر القاضي الجرجاني أن دلالة المشبه به تتغير تبعاً لسياق الموقف أو الغرض الموجه للكلام، مما يدل على أن الصورة الفنية ليست حلية أو زينة، وإنما هي وسيلة للتعبير، أو بعبارة أخرى - ضرورة تعبيرية يفرضها المعنى. يقول - وإن كان حديث عن الشعر، إلا أنه ينطبق أيضاً على النثر الفني لعدم اختلاف طبيعة الصورة ووظيفتها فيهما: - "والشعراء في التشبيه أغراض، فإذا شبهوا بالشمس في موضع الوصف بالحسن أرادوا به البهاء والرونق والضياء، ونصوع اللون والتمام، وإذا ذكروه في الوصف بالنباهة والشهرة أرادوا به عموم مطلعها وانتشار شعاعها، واشتراك الخاص والعام في معرفتها وتعظيمها، وإذا قرنوه بالجلال والرفعة أرادوا به أنوارها وارتفاع محلها، وإذا ذكروه في باب النفع والإرفاق، قصدوا به تأثيرها في النشوء والنماء، والتحليل والتصفية، ولكل واحد من هذه الوجوه باب مفرد، وطريق متميز"^(٥).

(٢) التكت في إعجاز القرآن : ٨٧ - ٩٤.

(٤) انظر المصدر نفسه والصفحات نفسها.

(١) سورة الملك : ٨ .

(٢) انظر المصدر نفسه : ٨٧ - ٩٤ .

(٥) الوساطة : ٤٧٤.

فدلالة المشية به " الشمس " تختلف من سياق إلى سياق تبعاً لقدرتها التعبيرية من المعنى المراد من السياق، وتبعاً لقدرتها على تحقيق التأثير النفسي في المتلقي، وأو أن هذه الصور كانت زينة أو حلية، لثبتت دلالتها في المواضع المختلفة.

ومما يدل على أن للصورة - عند النقاد العرب - قدرة تعبيرية وتأثيرية لا تجعل منها زينة وحلية، بل ضرورة أساسية ومقوماً من مقومات الفن، ما نجده عند عبد القاهر في حديثه عن وظائف التمثيل، يقول : " وأعلم أن مما اتفق العقلاء عليه: أن التمثيل، إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورتها الأصلية إلى صورتها كسأها أيّتها، وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها وشب من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقدارها الأفتدة صباية وكلفا، وقسر الطباع على أن تعطىها محبة وشغفا.

فإن كان حدحا كان أبهى وأفخم ، وأنبل في النفوس، وأعظم ، وأهز للعطف، وأسرع للإلف، وأجلب للفرح، وأغلب على المتدح، وأوجب شفاعة للمادح، وأقضي له بغير الموابب، والمفانح، وأسير على الأسن وأنكر، وأولي بأن تعلقه القلوب وأجدر. وإن كان لما كان مسه أوجع، وميسمه أذع، ووقعه أشد، وحده أهد، وإن كان حجاجاً كان يرهانه أنور، وسلطانه أقر، وبيانه أبهر، وإن كان افتخاراً كان شئوه أبعد، وشرفه أجدر، ولسانه ألد، وإن كان اعتذاراً كان إلى القبول أقرب، وللقلب أخلب، وللسخائم أسل، ولغروب الغضب أقل، وفي عقد العقود أنفث، وعلي حسن الرجوع أبعث. وإن كان وعظاً كان أنشفي للصعود، وأوعي إلى الفكر، وأبلغ في التنبيه والزجر، وأجدر بأن يجلي الغيبة، ويصمر الغاية، ويبريء العليل ويشفي الغليل^(١).

فخرج الكلام الذي يراد به المدح أو الذم أو الحجاج أو الاعتذار أو الوعظ في معرض التمثيل يعطي من قيمته الفنية، ويحقق فعاليتيه التأثيرية، وذلك لأن الصورة الفنية الجيدة تمتلك من القدرات الإيحائية والتعبيرية ما يحرك النفوس ويستدعي القلوب، ويحقق الإمتاع النفسي والعقلي.

(١) أسرار البلاغة : ١٠٨ - ١١٠.

ولبيرهن عبد القاهر علي هذه الحقيقة، فإنه يقرن بين تأثير المعني في صورته الفنية، وبين تأثيره في صورته العادية، يقول: "وإن أردت اعتبار ذلك في الفن الذي هو أكرم وأشرف، فقابل بين أن تقول: إن الذي يعظ ولا يتعظ يضر نفسه من حيث ينفع غيره، ويتقصر عليه، وبين أن تذكر المثل فيه علي ماجاء في الخبر عن النبي صلي الله عليه وسلم قال: "مثل الذي يعلم الخير ولا يعمل به مثل السراج الذي يضيء للناس ويحرق نفسه"، ويروي: "مثل الفتيلة تضيء للناس وتحرق نفسها"، وكذا فوازن بين قولك للرجل وأنت تعظه: "إنك لا تجزي علي السيئة حسنة فلا تفر نفسك، وتمسك، وبين أن تقول في أثره: "إنك لا تجني من الشوك العنب، وإنما تحصد ما تزرع، وأشبه ذلك" (١)

فالكلام في صورته العادية إخبار تقرير مباشر، أما في صورته الفنية فإننا لا نصل إلي المعني المراد مباشرة، ولكننا نصل إليه عن طريق الإيحاء الذي تشعه الصورة، وبعبارة أخرى، فإن الصورة الفنية لا تعتمد علي المعني الظاهر من اللفظ، وإنما تعتمد علي المعني الكامن وراء هذا المعني، أو ما يسميه عبد القاهر "معني المعني" (٢). ولا شك أن الإيحاء غير التقرير.

ويتضح من حديث يحيى بن حمزة العلوي عن الكناية بوصفها وسيلة من وسائل تشكيل الصورة - أنها أداة تعبيرية جوهرية في القول الفني، وليست حلية أو زينة. يقول عن الكتابات الموجودة في كلام الإمام علي: "اعلم أن الكتابات في كلامه عليه السلام أكثر من أن تحصى، ولكننا نورد من ذلك نكتا لطيفة، فمن ذلك قوله عليه السلام في ذم البصرة وأهلها: "كنتم جند المرأة، وأعوان البهيمة، رغا فأجبتم، وعقر فهريتم". فأخرج هذا الكلام مخرج الكناية، فجعل قوله "كنتم جند المرأة" وأعوان البهيمة، رغا فأجبتم، وعقر فهريتم". فأخرج هذا الكلام مخرج الكناية، فجعل قوله "كنتم جند المرأة" كناية عن خفة أديانهم وترك التصلب والوثاقة فيها، برياسة المرأة عليهم، ويشير إلي سقوط المروءة والشهامة، وقوله "أعوان البهيمة" جعله كناية عن جهلهم وسخف طومهم

(١) المصدر السابق : ١١٤ راجع دلائل الإعجاز : ٧٠ - ٣٠٦/٤٤٧/٤٤٨.

(٢) انظر دلائل الإعجاز : ٣٦٢/٣٦٣.

وفراغ قلوبهم، حيث انتقادوا للجمل وكانوا أتباعا له، فساروا حيث سار، ووقفوا حيث وقف، وهذا في نهاية الانتقام ونزول القدر، وقوله رغا فأجبتم وعقر فهيرتم جعله كناية عن دعاء عائشة إلي حربه، وتبالبها عليه، وتشهيرها في قتاله، وقوله وعقر فهيرتم جعله كناية عن الطيش، والفشل وكثرة الانزعاج، وهذه الكلمات في الكناية كلها دالة علي نهاية الذم لهم والركعة لأحوالهم، والتلبس بالخصال الدينية في الدين والدنيا، وانسلاخهم عن الخصال الشريفة والمرتبة العلية، وهو بأسره حكاية عما كان بينه وبين عائشة وأهل البصرة وطلحة والزبير يوم الجمل، وصفة ما كان منهم ومنه في ذلك^(١)

فالكتابة هنا ليست من قبيل الحلية والزينة، إذ استخدمها الإمام علي، للتعبير عن رأيه في أهل البصرة، وموقفهم منه، مشيرا إلي تاريخ الصراع بينه وبينهم، وأو أنه غير عن هذا المعني بكلام عادي لافتقد التأثير، ولجاء في أضعاف هذا الكلام .

ولا يختلف الأمر بالنسبة للفلاسفة، فالغرض من المحاكاة في الشعر هو إثارة الانفعالات التي تنبسط النفس لها، أو تنقبض، وصولا إلي تحقيق الهدف العملي الذي يسمي إلي تحقيقه الشعر، ولكي تحقق المحاكاة هذا، فإنها قد تلجأ إلي التزيين والتحسين والتعظيم، أو تلجأ إلي التقييع والتحقير^(٢) .

ولا يختلف الأمر بالنسبة للخطابة، إذ أن مهمتها التي يتكامل فيها جانب الإفادة والامتناع - تفرض وجود التخيل أو التصوير الفني، لأن الناس أبلوم للتخيل منهم

(١) الطراز لطوي: ٤١١/١، ٤١٢. وما تجدر الإشارة إليه أن أغلب النقاد والبلاغيين يرون أن الصورة الفنية وسيلة للتعبير والتأثير. انظر: تفويل مشكل القرآن لابن قتيبة: ٣٦٢، الكامل للمبرد: ٩٤/٩٢/٢. جواهر اللفاظ لقدامة: ٨/٧، وكتاب الصناعتين: ٢٧٥ - ٢٨٢/٣٦٠/٣٦١. وتلخيص البيان في مجازات القرآن للشريف الرضي: ٢٢٠/٢٢٤. والمجازات النبوية له أيضا: ١١٤/٧٩/٧٦. ١٢٠/١٢٣/١٢٠، ١٢٢/١٢٠/١٢٣، ١٢٥/١٣٩/١٣٧، ٢١٠/٢١٠. والجمان في تشبيهات القرآن لابن ناظيا: ١٨٣/١٠٠، والكشاف للزمخشري: ٣٦٦/٢، والبيوع في نقد الشعر لابن منقذ: ٤٦، والمثل السائر: ٨٩/٨٨/١، ١٣٣/٢.

(٢) راجع للغارابي: جوامع الشعر: ١٧٤ - ١٧٥، ومقالة في قوانين صناعة الشعراء: ١٥٣/١٥٤/١٥٧ ولابن سينا: فن الشعر: ١٦١/١٦٢/١٦٩، ١٧٠/١٧١/١٧٤، ١٧٦/١٧٩/١٩٢، وكتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر: ١٠، ولابن رشد: تلخيص الشعر: ١٠/١٦/١٦٦، ٧١/٧٣/٧٩، ٨٩/٨٢/٩٠، ٩٧/٩٠/٩١، ١١٠/١١٥/١٤٤، ١٥٣.

للتصديق^(١)، ومن هنا فإن الاعتماد عليه في الخطابة يعني الاعتماد علي القدرات التي تستطيع أن تفجر الطاقات الانفعالية التي تحرك النفس إلى اتخاذ وقفة سلوكية يتحقق من خلالها الهدف العملي للخطابة، ولكي يتحقق هذا، فإن الخطيب يستخدم وسائل التصوير الفني لإحداث الشعور بالتكبير أو التعظيم أو التهويل أو التعجيب أو التحسين أو التصغير أو التحقير أو التهوين^(٢) . أو بعبارة أخرى لإحداث الانفعالات المختلفة التي تستهيل النفس فتقبضها أو تبسطها كما يحدث في الشعر. ومن هنا فإنها تصبح ضرورة تعبيرية لا يتم هذا الغرض إلا بوجودها.

ومما تقدم يتضح أن الصورة الفنية في النثر، ليست من قبيل الزينة أو الحلية، وإنما هي ضرورة تعبيرية وتأثيرية، تنصهر في بوتقتها كل الوظائف الأخرى، ولقد تبين من دراسة النقاد والبلاغيين والفلاسفة لها أن الصور الفنية ذات وجود أصيل وجوهري في النثر الفني، وأن طبيعتها فيه لا تختلف عن طبيعتها في الشعر. ومن هنا يمكن القول بأن الفارق الوحيد الذي يمكن أن يميز الشعر عن النثر هو الوزن، بهيئته الشعرية المتمثلة في البحر والقافية، وذلك لأن النثر الفني لا يخلو من القيم الموسيقية، وهذا ما سنفصل الحديث عنه في الفصل التالي.

(١) راجع للفارابي جوامع الشعر : ١٧٤، وفصول المنبي : ١٣٥، ولابن سينا الخطابة : ١٩٧/١٧٣، وفن الشعر : ١٦٢، والإشارات والتنبيهات : ٣٦٢/١.

(٢) راجع للفارابي : الخطابة : ٣٥/٣٤، ولابن سينا : الخطابة : ٢٠٣/٢٠٢، ٢٠٦/٢١٨، ٢٢١/٢٢٢، ٢٤٤/٢٣٢، وكتيب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب رطوريقا : ٥٨/٣١/١٨، ولابن رشد : تلخيص الخطابة : ٢٦٠/٢٦١، ٢٦٦/٢٦١، ٢٩١/٢٩٦، ٢٩٤/٢٩٧، ٣٠١/٣٢٤. وتلخيص الشعر : ١٣٠.

الفصل الخامس

الموسيقى والبناء الفني

أولاً : الموسيقى والإيقاع في النثر الفني

ثانياً : البناء الفني

الفصل الخامس

الموسيقي والبناء الفني

أولاً : الموسيقي والايقاع في النثر الفني

تعد موسيقي العمل الأدبي من العوامل الهامة التي تؤثر في المثلقي ، وإذا تضافرت مع بقية الألوات الفنية ، حققت له صفات الجودة والتأثير . ولقد تبين من حديثنا عن مفهوم النثر أن النقاد والبلاغيين قد رأوا أن الوزن هو الفارق المميز بين المنظوم والمنثور ، وأن ذلك لا يمنع من وجود نوع من الوزن للمنثور ، غير أن هذا النوع يختلف عن الوزن الشعري الذي يعتمد علي البحور والقوافي (١).

ومن خير ما يبرز اهتمام النقاد والبلاغيين بتوفير أكبر قدر من القيم الموسيقية للنثر الفني - قول أبي هلال العسكري: "أعلم أن الذي يلزم في تأليف الرسائل والخطب هو أن تجعلها مزوجة فقط ، ولا يلزم فيها السجع" (٢) فالازواج - وهو تناسب أجزاء الكلام في الطول والقصر (٣) - يعد أساساً موسيقياً يجب أن يوجد في الرسائل والخطب ، لأنه يعد أقل درجة من القيم الموسيقية التي يجب أن يلتزم بها الكاتب أو الخطيب . ويؤكد أبو هلال هذا ، فيقول : "ولا يحسن منثور الكلام ، ولا يحلو حتي يكون مزوجاً " (٤) ويقول أيضاً : "والذي ينبغي أن يستعمل في هذا الباب (يقصد باب السجع والازواج) ولا بد منه هو الازواج" (٥).

(١) يذهب كثير من النقاد المعاصرين إلى أن للنثر موسيقاه وإيقاعاته التي قد تقترب في بعض الأحيان من إيقاعات الشعر. انظر الفنون والإنسان: إريون إيمان : ٨٢، بناء لغة الشعر: جون كوين : ٦٨، بحث في علم الجمال جان برتلمي : ٢٧٩. النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال : ٤٣٥.

(٢) كتاب الصناعتين : ١٦٥.

(٣) انظر في نظرية الأدب: د. عثمان موافي : ٧٢/١.

(٤) كتاب الصناعتين : ٢٦٦.

(٥) المصدر نفسه : ٣٦٩.

فالنثر الفني لا يجب أن يخرج في صورة موسيقية أقل من الازنواج ، وإنما من المستحسن أن يرتقي درجة عن هذه القيمة ، ولذا يذكر أبو هلال أن السجع - وإن لم يكن لازماً في الرسائل والخطب - يحقق قيمة موسيقية أعظم وأكبر من القيمة الموسيقية للازنواج. يقول : "فإن جعلها (يقصد الرسائل والخطب) مسجوعة كان أحسن، مالم يكن في سجعك استكراه وتنافر وتعقيد"^(١)، كما يرى أنه يمكن توفير أكبر قدر من القيم الموسيقية للنثر الفني إذا كانت فواصل الازنواج مسجوعة بحرف أو بعدة حروف ، وكانت ألفاظها متوازنة ومتفقة البناء، يقول : "فإن أمكن أن يكون كل فاصلتين (يقصد فواصل الازنواج) علي حرف واحد ، أو ثلاث أو أربع لا يتجاوز ذلك، كان أحسن ... وإن أمكن أيضاً أن تكون الأجزاء متوازنة كان أجمل"^(٢).

كما يحرص علي تشاكل فواصل الازنواج ويعد الإخلال به عيباً. يقول : "ومن عيوب الازنواج التجميع ، وهو أن تكون فاصلة الجزء الأول بعيدة المشاكلة لفاصلة الجزء الثاني ، مثل ما ذكره قدامة : إن كاتباً كتب : "وصل كتابك ، فوصل به ما يستعبد الحر ، وإن كان قديم العبودية ، ويستغرق الشكر ، وإن كان سالف ودك لم يبق شيئاً منه" ، فالعبودية بعيدة عن مشاكلة منه"^(٣).

ويلمح أبو حيان التوحيدي تقارب الشعر والنثر في الأسلوب والإيقاع ، فيقول : "أحسن الكلام مارق لفظه ، ولطف معناه ، وتلاؤاً رونقه، وكانت صورته بين نظم كانه نثر، ونثر كانه نظم، يطمع مشهوده بالسمع، ويمتتع مقصوده علي الطبع"^(٤)، وفي هذا ما يدل علي أن للنثر الفني إيقاعاً يقترب من الشعر ، ويحقق للمتلقي الإمتاع النفسي . ويتفق معه الكلاعي فيذكر أن النثر والنظم أخوان ، وكما لا يقدح في النظم تكلف

(١) كتاب الصنائع : ١٦٥ .

(٢) المصدر نفسه : ٢٦٩ .

(٣) المصدر نفسه : ٢٧٠ ، وفيه لم يبق منه شيئاً ، وقد عدلناها كما في النص المكتسب حتي تتفق مع المراد من توضيح العيب، وقد ذكرها علي بن خلف وابن سنان كما أوردها انظر مواد البيان:

٢٥٩ ، سر الفصاحة : ١٧٠ ، وقانون البلاغة : ٤١٠

(٤) الإمتاع والمؤانسة : ١٤٥/٢

الوزن والقافية ، فكذلك لا يقدح في النثر تكلف السجع^(١) ، فتكلف القيم الموسيقية - لو بمعنى آخر - مراعاتها ، أمر يشترك فيه الشعر والنثر ، وتدل المقايضة بينهما على ضرورة توافر هذه القيم فيهما . فالوزن والقافية شيئان ضروريان لا يكتمل الشعر إلا بهما ، ومن هناك فإن السجع وغيره من القيم الموسيقية لا تكتمل فنية النثر إلا بوجودها ولذا فقد سعي الكلاسي إلى وضع أوزان وقوانين للسجع - سنعرض لها فيما بعد - ميلورا بذلك ما اشترطه النقاد السابقون عليه في السجع الجيد ، يقول :
 "وللسجع - أعزك الله - أوزان هذا موطن ذكرها ، وقوانين مطوية هذا موضع نشرها ،
 وإنما أذكر لك من ذلك ما أوثره وأرضاه ، واستجلبه إحكام الصنعة ارتضاه"^(٢).

وبالرغم من أن الفلاسفة قد رأوا أن الخطابة يجب أن تخلو من الوزن الشعري ذي العدد الإيقاعي^(٣) ، إلا أنهم رأوا أن هذا لا يمنع من وجود نوع من الوزن أو الموسيقي ، فيها ، وإلا لما عدت فنا ، وذلك لأن للموسيقي أثرا كبيرا في جماليات العمل
 (١) إحكام صنعه الكلام : ٢٢٨ ، ولا يعني الكلاسي بالتكلف - الاستكراه واجتلاب القوافي ، لأنه يعد هذا عيبا في السجع ، انظر المصدر نفسه : ٢٢٧/٢٢٨ .
 (٢) المصدر نفسه : ٢٣٠ .

(٣) يستند الفلاسفة في هذا إلى وجود فارق مميز بين الشعر والنثر ، وإلى مراعاة الوظيفة الأساسية للخطابة ، فلقد رأوا أنه إذا رخص للخطابة باستعمال الصور الفنية ، فإن ذلك يجب ألا يجتمع مع الوزن الشعري التام ذي العدد الإيقاعي حتى لا تلتقي الحدود بين الشعر والنثر ، وحتى لا يبدو التكلف واضحا على الخطابة ، وحتى تمتنع بجوهر مهمتها في الإقناع والتصديق ، وذلك لأن وجود الوزن ذي العدد الإيقاعي فيها يجعل المتلقي قادراً على فهم الغرض من الكلام قبل وصول الخطيب إلى نهايته وبهذا يمكن تعقب القول ودحض ما يذهب إليه الخطيب ، كما أنه يشعر المتلقي بأن الإقناع إنما تم بأسر خارجي عن مضمون الكلام ، وأنه قصد به التمتعجج والإثارة واستقزاز السامعين بذلك ، مما يدل على أنه قد غلظ في الإقناع (انظر الخطابة لابن سينا : ٢٢١/٢٢٧ ، وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٨٢ ، وقارن بالخطابة لأرسطو : ٢٠٤/٢٠٥) ويمكن القول إننا إذا سلمنا بأهمية وجود فارق مميز بين الشعر والنثر ، فإننا لا نسلم بأن وجود الوزن هائل للإقناع لما يحدثه من التوقع عند المتلقي ، ونرى أن هذا الأمر لا ينطبق على كل الأنواع الخطابية ، وأنه إذا صبح فلإننا ينطبق على الخطب القضائية أو الأتاول الخصومية والمشارجة التي تستخدم القياسات وتهدف إلى الإقناع وتقنيد الحجج ، وهذا النوع من الخطابة - كما اتضح من الفصول السابقة - أقل فنية من الخطب المشاورية أو المناظرة ، يضاف إلى هذا أن توقع أو فهم الغرض من الكلام قبل الانتهاء إليه - أمر محمود في القول ، ولقد أشاد به النقاد والباحثون العرب في الشعر والنثر ، وقد ذكره تحت مسمى الإحصاء أو التوشيح ، انظر كتاب الصناعتين : ٣٩٧ وما بعدها ، المثل السائر : ٣/٣٠٦ ، بيع القرآن : ٩٠ ، تحرير التحرير : ٢٢٨ . الإكسبير في علم التفسير : ٢٩٢ ، الإيضاح للقرطبي : ٢/٤٩٢ ، الطراز : ٢/٣٢٠ ، الاقتان : ٣٥٥/٣٠٠ .

الأدبي، أو بتعبير ابن سينا فإن للأوزان تأثيراً عظيماً في إحداث الروعة والتعجب والرونق^(١).

وبناء على هذا يرى ابن سينا أن الكلام الثري الذي يخلو من الموسيقى لا يحقق اللذة والإمتاع للمتلقي ، وأنه إذا كان الوزن الثري الذي يتضح في الأسجاع ، وفي تناسب الفصول في الطول والقصر - وزناً غير عددي، فإن النوع الجيد أو الحسن من هذا الوزن هو الذي يقترب من الوزن العددي، أو بتعبير آخر من الوزن الشعري ، مما يدل على الحرص على توفير أكبر قدر ممكن من الكم التغمي للقيم الموسيقية ، يقول : وإذا كان الكلام مقطعا ليس فيه اتصالات وانفصالات لم يلتذ به ، وهذا الوصل والفصل وزن ما للكلام ، وإن لم يكن وزناً عددياً ، فإن ذلك للشعر ، وهذا الوزن هو الذي يتحدد بمصارع الأسجاع ، فإن قُرْبَ من الوزن العددي تقريباً ما ، لا يبلغ الكمال فيه ، فهو حسن ، وهذا التقريب أن تكون المصارع متقاربة الطول والقصر ، وإن لم تكن قسمتها قسمه متساوية إيقاعية^(٢).

ويبين ابن رشد أهمية وجود نوع من الموسيقى والوزن في النثر الفني من خلال تمييزه بين أصناف الأتاويل الموزونة وغير الموزونة، إذ يرى أنه إذا كانت الأتاويل الموزونة بالوزن العددي غير مقنعة ، فإن الأتاويل غير الموزونة التي تخلو من السكناات والنبرات والإيقاع، قليلة الإيقاع أيضاً؛ لأن الألفاظ إذا لم يكن بينها فصول زمانية عسر فهم معانيها ، كما أن هذه الأتاويل غير لذيدة المسموع ، لأنه إنما يلتذ بالنبرات والوقفات التي بين أجزاء القول .

ويخلص من هذا إلى ضرورة وجود نوع من الوزن بين أجزاء القول الخطابي يقوم على النبرات والوقفات دون أن يرتقي إلى الوزن العددي الخاص بالشعر^(٣) ، كما يقوم على مراعاة أمر فواصل المقاطع خاصة في الموازنة والسجع ، وهما الوسيطتان

(١) انظر الخطابة: ٢٠٣، وراجع تلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٦٠

(٢) الخطابة: ٢٢٢، ويلاحظ أن ابن سينا يفرد الفصل الثالث من المقالة الرابعة من هذا الكتاب

للحديث عن وزن الكلام الخطابي- انظر ص: ٢٢٦ من الكتاب

(٣) انظر تلخيص الخطابة: ٢٨٣-٢٨٥، وقارن بالخطابة لأرسطو: ٢٠٥.

الأكثر استخداما في إحداث التلوين النغمي في النثر، يقول: "وينبغي أن تكون الأقاويل الخطبية مفصلة، إما بأن تكون أواخرها علي صيغ واحدة بأعيانها ، وإما بأن تكون مع كونها علي صيغ واحدة بأعيانها أواخرها حروف واحدة بأعيانها ، وهو الذي يعرف عندنا بالكلام المفقّر، وإما بلفظ مكرر بعينه، وتكون مع هذا موصلة بحروف الرِياطات، فمثال الفصل بالصيغ المتفقة قوله تعالى: (فَاصْبِرْ صَبْرًا جَمِيلًا، إِنَّهُمْ يَرَوْنَهُ بَعِيدًا وَرَأَوْهُ قَرِيبًا)، وذلك أن "جميلا" و "بعيدا" و "قريبا" هي كلها علي صيغ واحدة وشكل واحد، وهذا كثير في الكتاب العزيز ، وأكثر الكلام البليغ لا يخلو من هذين النوعين من التفصيل ، أعني المفقّر وغير المفقّر" (١).

كما يذكر ابن سينا وابن رشد أن دخول القيم الموسيقية - كالسجع والجناس والموازنة - في النثر يساعد علي سهولة حفظه وفهمه وتثبيتته في الذاكرة فضلا عما تحدثه من لذة وامتاع (٢).

وتبدو عناية النقاد والبلاغيين والفلاسفة بتوفير القيم الموسيقية في النثر الفني - في جعلهم سلامة مخارج الكلمة ، وخفة حركاتها ، وعدم إفراطها في الطول ، وعدم تنافرها مع غيرها عند التأليف - من شروط الفصاحة (٣)، مما يعني أنهم كانوا بتوفير القيم الموسيقية للألفاظ بجانب القيم الإيحائية .

فالجاحظ يذكر أن هناك عددا من الحروف التي لا تقترن في الكلام بتقديم ولا

(١) تلخيص الخطابة: ٢٨٧، وقارن بالخطابة لأرسطو : ٢٠٧، وانظر أيضا لابن رشد تلخيص الشعر : ١٤٥ ، حيث يقرر أن موافقة الألفاظ بعضها لبعض في المقدار، ومعادلة المعاني بعضها ببعض وموازنتها - أمر يجب أن يكون عاما ومشتركا لجميع الألفاظ التي هي أجزاء القول الشعري، وقد سبقت لنا الإشارة إلى أن القول الشعري قول نثري دخلته التفسيرات أو الصور الفنية، وقارن ما ذهب إليه ابن رشد بقن الشعر لأرسطو: ١٣٢

(٢) انظر الخطابة لابن سينا : ١٢٧ وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٢٨، وقارن بالخطابة لأرسطو : ٢٠٨.

(٣) يتفق هذا مع مآذبه إليه النقد الحديث من أن قدرة الأديب علي انتقاء الكلمات ووضعها في مكانها اللائق بها، يبرز جمالها الصوتي الذي تقيله الأذان ويستعذبه القم، انظر بحث في علم الجمال: جان برتليسي: ٢٧٥/١٨١، وقواعد النقد الأدبي: لاسل أبر كرومبي : ٤٢

بتفخيز، لأن اقترانها يعوق سلامة النطق، ويقلل من القيمة الموسيقية للكلام، ومن أمثلة هذه الحروف حرف الجيم فإنه لا تقاربه الظاء ولا القاف ولا الطاء ولا الفين بتقديم والتأخير، كما أن الزاي لا تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال بتقديم ولا تأخير^(١). كما يذكر أنه إذا لم يحسن وضع الكلمة الوضع الملائم لها في السياق، فإنها تصبح متنافرة، مستكرهة، تشق على اللسان وتكد^(٢). وفي هذا أيضا ما يقلل من القيمة الجمالية للكلام، ويقف عائقا دون التأثير في المتلقي، ولهذا يرى أن أجود الشعر - وهذا ينطبق أيضا على النثر - ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل الخارج، فقلعتم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحداً، وسبك سبكا واحداً، فهو يجري على اللسان، كما يجري العنان^(٣).

ومن هنا يمكن تفسير إعجاب الجاحظ بقدره وأصل بن عطاء علي إسقاط حرف الراء من كلامه، يقول: "ولما علم وأصل بن عطاء أنه أثلغ فاحش اللثع، وأن مخرج ذلك منه شنيع، وأنه إذا كان داعية مقال، ورئيس نحلة، وأنه يريد الاحتجاج علي أرباب الفحل وزعماء الملل، وأنه لابد له من مقارعة الأبطال، ومن الخطب الطوال، وأن البيان يحتاج إلي تمييز وسياسة، وإلي ترتيب ورياضة، وإلي تمام الآلة، وإحكام الصفة، وإلي سهولة المخرج وجهارة المنطق، وتكميل الحروف وإقامة الوزن، وأن حاجة المنطق إلي الحلوة والطلاوة كحاجته إلي الجزالة والفخامة، وأن ذلك من أكثر ما تستمال به القلوب، ويتني به الأعناق، وتزين به المعاني، علم وأصل أنه ليس معه ما ينوب عن البيان التلم، واللسان المتمكن، والقوة المتصرفة... رام أبو حذيفة إسقاط الراء من كلامه، وإخراجها من حروف منطق، فلم يزل يكابد ذلك ويغالبه، ويناضله ويساجله، ويتأني لسقده والراحة من هيجته، حتي انتظم له ماحاول، واتسق له ما أمل^(٤).

فلقد أدرك وأصل بن عطاء أن من تمام التأثير في المتلقي - أن يكون الكلام

(١) انظر البيان والتبيين: ٦٩/١

(٢) انظر المصدر نفسه: ٦٧/٦٥/١، وراجع مواد البيان لعلي بن خلف: ١٦٥/٧٤/٧٣.

(٣) انظر المصدر نفسه: ١٦٧/١، وراجع المصون في الأدب لأبي أحمد العسكري: ٢٦.

(٤) البيان والتبيين: ١٥/١٤/١.

سهل الخارج، واضح المنطق، حلو النغمات، خاليا من كل ما يحول دون اكتمال الجرس الموسيقي للكلمات والحروف؛ لأن هذه القيم الموسيقية لاتقل جمالية وتأثيرا عن بقية عناصر العمل الأدبي. فهي من أكثر هذه العناصر حلاوة وطلاوة، واستحوذا علي المشاعر، وتزيينا للمعاني، ولهذا فقد أسقط من كلامه مايشين نطقه، ويعوق جمال منطقته.

ويتفق المبرد وابن وهب مع مذهب إليه الجاحظ من أهمية مراعاة الخطيب سلامة مخارج الحروف، ونفي ماقد يعتريه من عيوب؛ لأن ذلك مما يزيد في حسن الخطابة وجلالة موقعها^(١). ويؤكد ابن وهب هذا الأمر، فيذكر أنه "ليس يلفت في الخطابة إلا حلاوة النغمة إذا كان الصوت جميلا".^(٢)

كما يرى أنه يجب تجنب كل ما يتقل علي اللسان، خاصة الحروف المتقاربة المخارج، يقول: "فكلما تقارب مخرج الحرفين، كانا أثقل علي اللسان منهما إذا تباعدا، ومن شأن العرب استعمال ماخف وتجنب ماثقل، ولذلك لا يكانون يجمعون بين حرفين من مخرج واحد، أو مخرجين متساويين، وإذا اجتمعا أنغموا أحدهما في الآخر"^(٣)

كما يتفق الرماني مع الجاحظ في أن تعديل الحروف في التاليف وتلاؤمها بنفي التنافر عنها- يحقق للكلام الحسن في السمع، والسهولة علي اللسان، وتقبل النفوس لمعناه.^(٤)

ويجعل ابن سنان تباعد مخارج حروف الكلمة، وعدم تكرار الحروف المتقاربة في تاليف الكلام، وكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف، من شروط الفصاحة^(٥)، وذلك لأن هذه الشروط تحقق للكلام السلاسة والسهولة وتجنبه الثقل وكد اللسان، وبعبارة

(١) انظر المبرد : الكامل : ٢/١٦٤-٢٢١-٢٢٦، ٢/١٩٤/١٩٥، والبلاغة : ٨١/٨٢، وانظر البرهان

في وجوه البيان لابن وهب : ١٦٧/١٧١

(٢) البرهان في وجوه البيان : ١٦٨.

(٣) البرهان في وجوه البيان : ٢٥٦، وراجع الفصائش لابن جني: ٢/٢٢٧.

(٤) انظر النكت في إعجاز القرآن : ٩٦

(٥) انظر سر الفصاحة : ٥٤/٥٥/٧٨/٨٦/٩١/٩٢/١٠٠، وراجع أيضا الإكسير في علم التفسير

لطوي: ١٨/٧٢/٨٨، وجوه الكنز : ٣٥/٤٠/٤١، والطراز لطوي : ١/١٠٨-١١٠.

أخري- تساعد علي جمال الجرس الموسيقي.

وبرغم اختلاف ابن الأثير مع ابن سنان في كون تباعد مخارج حروف الكلمة واعتدال عدد حروفها من شروط القصاحة^(١)، إلا أنهما يتفقان في أهمية القيم الموسيقية التي يجب أن تتوافر في الكلام لتزيده حسنا في السمع، إذ يذكر ابن الأثير أن -استلذه السمع من الألفاظ هو الحسن، وما كرهه فهو القبيح^(٢).

ويزيد هذا الأمر وضوحا فيقول: "ومن له أدني بصيرة يعلم أن للألفاظ في الأذن نغمة لذيدة كثمة أوتار، وصوتا منكرا كصوت حمار، وأن لها في الفم أيضا حلوة كحلوة العسل، ومرارة كمرارة الحنظل، وهي علي ذلك تجري مجري النغمات والطعوم"^(٣)، ومن هنا يرى أنه ينبغي تجنب الألفاظ المؤلفة من حروف يثقل النطق بها سواء أكانت طويلة أم قصيرة^(٤)، كما يرى ضرورة تجنب الألفاظ التي يتكرر فيها حرف أو حرفان لما يسببه ذلك من كد اللسان واثقل النطق^(٥).

ولذا ينتقد الحريري لصياغته رسالتين علي حرفي السين والشين، أتى في

(١) انظر المثل السائر : ١٧٢/١٧٣/٢٠٤

(٢) انظر المثل السائر : ١٧٠/١٦٩/٩٢/١، وراجع أيضا الإيضاح في علوم البلاغة للقرنيس ٧٤/٧٢/١:

(٣) المثل السائر : ١٧١/١

(٤) انظر المثل السائر : ٢٠٥/١، وما يجدر بالإشارة أن ابن الأثير يذكر أن مما يساعد علي تجنب ثقل النطق أن تكون الكلمة مبنية من حركات خفيفة، دون إشارة إلي ما يقصده بالحركات الخفيفة أو الثقيلة ، ومن خلال حديثه عما يسبب الثقل نجده، يرى أن الضمة تستقل علي الواو، وكذا الكسرة علي الياء، لأن الضم من جنس الواو، وكذا الكسرة من جنس الياء كما يذكر أن توالي الضم علي حرفين متوالين مما يثقل النطق، بعكس توالي الفتح، فكلما الجزع ه أحسن من كلمة "الجزع" ويعني هذا أن حركة الضم في مقدمة الحركات الثقيلة، يليها حركة الكسر، أما حركة الفتح فهي في مقدمة الحركات الخفيفة (راجع الإكسير في علم التفسير للطوفي : ٩١-٩٢) . ومع ذلك فإنه يرى أن هناك كلمات قد جاءت في القرآن والشعر وقد توالى عليها حركة الضم، ولم يحدث بها كراهة أو ثقل في النطق، ويبدو أنه شعر بوهن هذه القاعدة، فذكر أن هذا لا يتقضى لأن الغالب أن يكون توالي حركة الضم مستقلا، فإن شذ عن ذلك شيء يسير، لا يقتضئ الأصل المقيس عليه (انظر المثل السائر : ٢٠٦-٢٠٨، الجامع الكبير : ٥٩، وراجع الطراز للطوى ١١٠/١) ويبدو أنه قد غاب عن ابن الأثير في تقريره لخفة الحركات أن تغيير الحركات تابع لتغيير المعنى، ومن ثم، فإن النص علي استخدام نوع معين من الحركات- كما يتضح من حديثه عن حركات كلمة الجزع - يؤدي إلى الإخلال بالمعنى، فالأديب لا يستطيع التغيير من حركات فظن الكلمة، لأنها ذات كيان مستقل بحسب الوضع والاستعمال اللغوي . ويبقى دوره منحصرا في عدم اختيار ما يثقل به النطق، خاصة في التكليف بين الكلمات، فالسياق هو الذي يحدد جسمية الألفاظ وقيمتها الموسيقية .

(٥) انظر المثل السائر : ٢٠٩/١، وراجع الطراز للطوى : ٥٢/٥٢/٣.

أحدهما بالسين في كل لفظة من ألفاظها، وأتي في الأخرى بالشين في كل لفظة من ألفاظها، فجاءتا في نظره - كأنهما رقي العقارب، أو خذروقة العزائم^(١)، كما ينتقد بعض معاصريه الذين أكثروا من تكرار حروف واحد في كلامهم مما وسمه بالنقل والفتاة^(٢).

وتمثل القيم الموسيقية للكلمة عند الفلاسفة في ألا تكون حروفها مستشعة في انفرادها أو تركيبها؛ لأن ذلك لا يحقق لذة في السمع والنطق، ^(٣) كما تتمثل في ألا تكون حروفها كثيرة؛ لأن النفس لا تتقبل هذه الألفاظ، وإذا وصفها ابن سينا بأنها ألفاظ باردة^(٤).

ومما تقدم يتضح أن النقاد قد عنوا بالقيم الموسيقية للكلمة، لأنها تعد في نظرهم اللبنة الأولى التي تبني بها الوسائل الموسيقية التي تحقق للكلام الفني إيقاعه ووزنه.

ويمكن القول إن أهم الوسائل التي توفر القيم الموسيقية للنثر الفني من وجهة نظر النقاد والبلاغيين والفلاسفة هي:-
أولاً: السجع:

وهو اتفاق أو تماثل حروف المقاطع أو الفواصل في الكلام المنتثر^(٥)، ومن هنا يصبح للكلام المنتثر الذي يدخله السجع قواف كقوافي الشعر، أو بمعنى آخر يتوافر فيه قدر من التوقيع الصوتي الذي يحدث نغماً موسيقياً شبيهاً بنغم القوافي في

(١) انظر المثل السائر : ٣٠٩/١

(٢) انظر المصدر نفسه: ٣١١/٣١٠/١

(٣) انظر الخطابة لابن سينا: ٢٠٥، وتلخيص الشعر لابن رشد : ١٥٨.

(٤) انظر الخطابة : ٢١٠

(٥) انظر عن تعريف السجع : مواد البيان : ١٥٥، سر القصاحة : ١٦٤، إحكام صناعة الكلام : ٢٢٧، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز للرازي : ٢٤، مفتاح العلوم للسكاكي : ٢٠٣، المثل السائر: ٢١٠/١، والإكسير في علم التفسير للطبري : ٣١٠، الإيضاح للقزويني: ٥٤٧/٢، الطراز للملوي: ٢٥٣/١٨/٢

الشعر.

ويبدو أن النقاد والبلغيين قد أدركوا هذه القيمة الموسيقية للسجع فعده كثير منهم نوعاً نثرياً متقزداً، فابن المقفع ت حوالي ١٤٢ هـ، حين يُسأل عن البلاغة، يذكر أن منها ما يكون سجعاً وخطباً، ومنها ما يكون رسائل،^(١) كما يذكر الجاحظ أن للعرب أصناف البلاغة من القصيد والأرجاز، ومن المنثور والأسجاع، ومن المزودج والماليزودج^(٢)، كما يشير الرماني إلى أن الشعر والسجع والخطب والرسائل والمنثور الذي ينور بين الناس في الحديث هي أنواع الكلام المعروفة^(٣)، ويذكر ابن جني ت ٣٩٢هـ الأسجاع ضمن أنواع الكلام التي تعني العرب فيها بالألفاظ والمعاني، يقول: "إن العرب كما تعني بالفاظها فتصلحها وتهذبها وتراعيها، وتلاحظ أحكامها بالشعر تارة، وبالخطب أخرى، وبالأسجاع التي تلزمها وتتكلف استمرارها، فإن المعاني أقوى عندها، وأكرم عليها، وأفخم قدراً في نفوسها"^(٤)، ثم يبين أن القول المسجوع الذي تتبع فيه الألفاظ المعاني - أكثر جمالية وتأثيراً في النفوس من القول العادي؛ لما يتمتع به من قيم موسيقية تسهم في توصيل المعني، وتسهيل حفظه والوعي به والتأثر به، والعمل بمقتضاه، وهذا يعني أن للسجع - أو للقيم الموسيقية عموماً - دوراً هاماً في تحقيق الأهداف التي يسعى إليها الأدب، وإذا فهي جزء هام وأساسي في مقوماته وتكوينه، يقول: "قول ذلك عنايتها (يقصد العرب) بالفاظها، فإنها لما كانت عنوان معانيها، وطريقاً إلى إظهار أغراضها ومراميها، أصلحوها، ورتبوها، وبالفوا في تبخيرها وتحسينها؛ ليكون ذلك أوقع لها في السمع، وأذهب بها في الدلالة علي القصد، ألا تري أن المثل إذا كان مسجوعاً لذَّ لسامعه فحفظه، فإذا هو حفظه كان جديراً باستعماله، وإذا لم يكن مسموعاً لم تأتس النفس به، ولا أنقت لستمعه، وإذا كان كذلك لم تحفظه،

(١) انظر البيان والتبيين للجاحظ: ١١٦/١، وراجع كتاب الصنائع لأبي هلال العسكري: ٢٠.

(٢) انظر البيان والتبيين: ٢٩/٣، وراجع المصدر نفسه: ٢٠٨/١، ٢٨٣/٣.

(٣) انظر التلكت في إعجاز القرآن: ١١١.

(٤) الخصائص: ٢١٥/١.

وإذا لم تحفظه لم تطالب باستعمال ماوضع له وجيء به من أجله^(١).

ومن هذا يتبين أن عدَّ السجع نوعاً ثنياً متفرداً لا يعني عدم دخوله الضبط والرسائل، وإنما يعني أنه بدخوله هذه الأنواع يجعل القول متفرداً في القيمة الموسيقية عن الأنواع التي لا يدخلها، وذلك لوضوح النغم الموسيقي في الكلام المسجوع عن الكلام المرسل^(٢)، مما يجعله أسرع تأثيراً في النفوس، وأعلق بالقلوب.

ولهذا تصدي كثير من النقاد والبلاغيين إلى نفي العيب عن استخدامه مفرقين بين السجع بوصفه قيمة موسيقية، وبينه بوصفه أداة يستخدمها الكهان لإبطال الحق. ويذكر الجاحظ أنه قيل لعبد الصمد بن الفضل بن عيسى الرقاشي عندما أثر استخدام السجع في كلامه، إنه قد قيل للذي قال: يا رسول الله: "أرأيت من لا شرب ولا أكل ولا صاح ولا استهل، أليس مثل ذلك يُطَلَّ؟"، فقال له رسول الله صلى الله عليه وسلم: أسجع كسجع الجاهلية^(٣).

فلقد فهم هؤلاء المعترضون أن رسول الله يحرم أو يكره استخدام السجع، ومن ثم فإن عبد الصمد بن الفضل الرقاشي لا يجب أن يستخدم في نثره - من وجهة نظرهم - ما كان محرماً أو مكروهاً. ولكن هذا القول ما كان ليقنع أدبيا مثل عبد الصمد، يحاول أن يوفر لنثره القيم الجمالية التي تجعله أشد تأثيراً وأسهل حفظاً، ولذا يذكر أن الرسول - وهو من أوتي جوامع الكلم - ما كان ليحرم الأدباء من هذه القيمة الموسيقية، لإدراكه أن البلاغة قد تقتضي استخدامها، وأن نفوس المتلقين تأنس لمثلها، ومن هنا فإن كراهة أو تحريم استخدام السجع الواردة في الحديث، يجب أن تقيد بالموقف الذي قيلت فيه، فالموقف هو موقف اعتراض علي تنفيذ حكم تشريحي في فدية

(١) المصدر نفسه: ٢١٦/٢١٥/١، وراجع الجامع الكبير لابن الأثير: ٧٠، والمثل السائر: ٦٥/٢.

(٢) مما تجدر الإشارة إليه أن ابن خلدون قد قسم النثر إلى سجع ومرسل، ومن خلال حديث عنهما نرى أن السجع أكثر قيمة موسيقية من المرسل، يقول: «وأما النثر فمنه السجع الذي يؤتى به قطعاً، ويلتزم في كل كلمتين منه قافية واحدة ويسمى سجعاً، ومنه المرسل، وهو الذي يطلق فيه الكلام إطلاقاً ولا يقطع أجزاء بل يرسل إرسالاً من غير تقييد بقافية ولا غيرها» انظر مقدمة ابن خلدون: ٥٦٧.

(٣) البيان والتبيين: ٢٨٧/١.

الجنين الذي لم يولد، فلجأ المعترض إلي هذا الأسلوب، مما قرنه بأسلوب كهان الجاهلية الذين كانوا يُصدِّرون الأحكام الباطلة بلفظ مسجوعة، تزين هذه الأحكام، وتوهم من يسمعها بصدقها. يقول عبد الصمد: "لو أن هذا الكلام لم يُرد إلا لإقامة لهذا الوزن لما كان عليه باس، ولكنه عسي أن يكون أراد إبطال حق فتشادق في الكلام" (١)، فهو- مع شعوره بتكلف هذا السجع- لا يطمئن إلي أن يكون هذا التكلف هو السبب في الكراهة أو التحريم. ومن ثم يرجِّح أن يكون السبب الحقيقي هو إرادة إبطال الحق.

ويتفق الجاحظ مع وجهة نظر عبد الصمد الرقاشي، فينفي- مثله- أن يكون السجع بوصفه قيمة موسيقية فقط مكروها أو محرما من الرسول، ويستند في نفيه إلي عدة أسباب أهمها:-

أ- إن القيمة الموسيقية للسجع أقل كماً من القيمة الموسيقية الموجودة في الشعر، وإذا كان الرسول لم يحرم ما هو أكثر قيمة فكيف يحرم ما هو أقل قيمة؟ يقول: "وقال غير عبد الصمد: وجدنا الشعر من القصيد والرجز، قد سمعه النبي صلي الله عليه وسلم، فاستحسنه وأمر به شعراءه، وعامة أصحاب رسول الله صلي الله عليه وسلم قد قالوا شعراً قليلا كان أم كثيراً، واستمعوا واستنشدوا، فالسجع والمزجج دون القصيد والرجز، فكيف يحل ما هو أكثر ويحرم ما هو أقل؟" (٢)

ب- إن التحريم والكراهة خاصان بما هو علي شاكلة سجع الكهان الذين كان العرب يتحاكمون إليهم في الجاهلية، فيحكمون بقلبة بعضهم علي بعض مبطلين الحق، محقِّين الباطل، مخيِّلين لهم، أنهم لا ينطقون عن الهوي، وأن مع كل واحد منهم شيطاناً من الجن. وقد كان تحريم هذا النوع من السجع ضرورياً وواجباً لقرب الناس من الجاهلية. (٣)

(١) البيان والتبيين: ١/٢٨٧.

(٢) المنصرونفسه: ١/٢٨٧/٢٨٨.

(٣) البيان والتبيين: ١/٢٨٩/٢٩٠. وانظر المثل السائر: ١/٢١١/٢١٢، وشرح نهج البلاغة لابن

أبي العدي: ١/١٢٦-١٢٩، والطراز للعنوي: ٣/٢٠.

ج- إن زوال السبب الموجب للتحريم ينفي التحريم، ومما يدل علي ذلك أن الخطباء كانت تتكلم عند الخلفاء الراشدين، فيكون في تلك الخطب أسجاع كثيرة فلا يذنبونهم^(١).

ويشير قدامة بن جعفر إلى تفاوت الكم الموسيقي بين الشعر والنثر، فيذكر أن بنية الشعر تقوم علي التسجيع والتقفية، وأنه كلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليهما، كان ذلك أدخل له في باب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر^(٢)، وهو يتفق - ضمنياً - مع ماذهب إليه الجاحظ من أن الكم الموسيقي في الشعر أكثر وأكثف من نظيره في النثر، وأن الرسول بعدم تحريمه للأكثر موسيقية، يدل علي أن الأقل موسيقية غير محرم أو مكروه أيضاً. ومما يؤيد هذا أن قدامة يعد السجع من الوسائل التي تحقق للكلام الفني- شعراً ونثراً- ما أطلق عليه- اسم "أحسن البلاغة"، وضرب له أمثلة من حديث الرسول صلى الله عليه وسلم^(٣)، كما ذكر أن الرسول كان يحرص- أحياناً - علي تعديل بعض الحروف إتباعاً لأخواتها في الوزن، مثل قوله يعوذ الحسن والحسين: "أعيذكما من السامة والهامة وكل عين لامة" فقد أراد لامة، ولكن لاتباع الكلمة أخواتها في الوزن قال: لامة^(٤).

ويضيف العسكري إلي ماذكره الجاحظ وقدامة، أن الرسول لو كره السجع وذمه لقال رداً علي من أنكر دية الجنين: "أسجعاُ ثم سكت"، ولكنه خصه بسجع الكهان "لأن التكلف في سجعهم فاش، ومن هنا فإن الكراهة لاتشمل السجع كله، لمعرفة الرسول بقيمته الموسيقية، ولاستخدامه إياه في كلامه^(٥).

وكما تصدي كثير من النقاد والبلاغيين إلي نفي كراهة وتحريم استخدام

(١) البيان والتبيين: ٢٩٠/١

(٢) انظر نقد الشعر: ٥٨

(٣) انظر جواهر الألفاظ: ٣

(٤) انظر نقد الشعر: ٥٠، وراجع أيضاً: الصحابي لابن فارس: ٣٨٤، كتاب الصناعتين: ٢٦٧،

مواد البيان: ١٦٣/١٦٤، سر الفصاحة: ١٦٩، المثل السائر: ٢١٠/٢١١، حسن التوسل: ٢٠٧،

(٥) انظر كتاب الصناعتين: ٢٦٧، وراجع المثل السائر: ٢١١/١، والإكسير في علم التفسير: ٣١١.

السجع، فلقد بيّن كثير منهم أيضا الصفات التي يجب أن تتوافر في السجع الجيد. ويعدّ الجاحظ من أوائل هؤلاء النقاد، إذ تتركز صفات جودة السجع عنده في عدم طول المقاطع، وعدم استكراه القوافي، وضرورة تبعيته للمعني، وعدم اعتباره حلية خارجية، وأن يكون من مقتضيات النظم، يقول: "إذا لم يطل ذلك القول، ولم تكن القوافي مطلوبة مجتلبة، أو ملتزمة متكلفة، وكان ذلك كقول الأعرابي لعامل الماء: 'حلثت ركابي، وخرقت ثيابي، وضربت صحابي' - حلثت ركابي: أي منعت إبلي من الماء والكلأ، والركاب: ماركب من الإبل. قال: 'أو سجع' أيضا، قال الأعرابي: فكيف أقول؟، لأنه لو قال حلثت إبلي أو جمالي أو نوقي أو بعراني أو صرمتي، لكان لم يعبر عن حق معناه، وإنما حلثت ركابه، فكيف يدع الركاب إلي غير الركاب، وكذلك قوله: وخرقت ثيابي وضربت صحابي، لأن الكلام إذا قلّ وقع وقوعا لا يجوز تغييره، وإذا طال الكلام وجدت في القوافي ما يكون مجتلبا، ومطلوبا مستكرها".^(١)

فحق المعني- في رأي الجاحظ- هو الذي فرض علي الأعرابي هذه السجعات القصيرة، ولو أنه عدل عنها، وعبر عن المعني بغيرها، لبدأ علي كلامه التكلف والاستكراه، فالسجع هنا من ضروريات النظم التي تفرض علي الكلمات "موقعا لا يجوز تغييره"، ويتأكد هذا المعني عنده في تعليقه علي قول مسجوع لأعرابية بأنها قد عبرت به عن حاجتها، يقول: "ومن الأسجاع الحسنة، قول الأعرابية حين خأصمت ابنها إلي عامل الماء، فقالت: 'أما كان بطني لك وعاء؟، أما كان حجري لك فناء؟، أما كان ثديي لك سقاء؟، فقال ابنها: 'لقد أصبحت خطيبة، رضي الله عنك'، لأنها قد أتت علي حاجتها بالكلام المتخير كما يبلّغ ذلك الخطيب بخطبته".^(٢)

لقد جاء قول الأعرابية معبرا ومؤثرا مما دفع بابنها إلي وصفها- متhekما- بأنها خطيبة، تستطيع أن تبلغ حاجتها بالكلام المتخير، وإذا نحينا - كما فعل الجاحظ - صفة التهكم جانباً، لتكشف الحقيقة الفنية لقول الأعرابية، فالمعني لا يمكن التعبير عن حقه إلا بهذه السجعات غير المتكلفة، وبهذه القوافي غير المجلوبة أو المستكربة. ولو رام

(١) البيان والتبيين : ٢٨٨/١، وراجع أسرار البلاغة : ٢٢

(٢) البيان والتبيين : ٤٨٠/١

أحد أن يصور جحود الأبناء، لما استطاع أن يأتي بقول مؤثر ومعبر مثل ما جاء علي لسان هذه الأم.

ومن هنا يتضح أن السجع الجيد عند الجاحظ يجب أن يكون معبراً عن حق المعني، وأن يكون من مقتضيات النظم، ولذا فإنه يري أن هذا يتحقق بصورة أكبر في الكلام القصير، أما الكلام الطويل، فإنه يري أن الأديب إذا لم يكن متمكناً من أدوات الفنية، فإن سجعه قد يكون مستكراها متكلفاً، وبدلاً من أن يصبح قيمة موسيقية مؤثرة، يصبح عبثاً علي النص، ومعوقاً للإحساس بجماليته.

ويتفق ابن وهب مع الجاحظ في ضرورة خلو السجع من الاستكراه والتكلف، وأن يوضع في موضعه اللائق به، وأن يكون في بعض الكلام لا جميعه، ويرى أنه لو كان لازماً في كل الأحوال، لكان الأولي به القرآن وحديث الرسول، ولحرص عليه الأئمة المهديون والسلف المتقدمون^(١).

وينتقد بناء علي هذا بعض النصوص التي كانت قوافي السجع فيها مجتلبة متكلفة ومتحولة مستكرها. يقول "ومما يباين هذا مما وضع غير موضعه، قول صديق لنا... "ولقد حلت عندي بأبي فلان المصيبة، وعظمت الشخصية"، وقول آخر في صدر رقعة: "أطال الله لي بقاءك خصيصاً، ولأودأئك فيصوصاً".^(٢)

ونلاحظ هنا أن هذه القوافي مجتلبة وغريبة في الوقت نفسه، فكلتا "الشخصية" و"فيصوصاً" كلمتان غريبتان جلبهما تكلف السجع واستكراه القوافي، مما نتج عنه تشويه النغم الموسيقي للسجع، بالإضافة إلي تشويه المعني وعسر فهمه.

وبالرغم من أن الزماني قد جعل السجع نوعاً من أنواع الكلام، إلا أنه لم يطلق لفظ السجع علي فواصل ومقاطع القرآن الكريم، ودعا إلي تسميتها فواصل فقط، وعدها بلاغة، بينما عد السجع عيباً، وحجته في هذا، أن الفواصل تابعة للمعاني، بينما

(١) انظر البرهان في وجوه البيان : ١٦٥-١٦٧

(٢) البرهان في وجوه البيان : ١٦٦.

المعاني تابعة للأسجاع (١)

ويبدو أن الذي دفع بالرماني إلى هذا القول- هو التحرج الديني من إطلاقه لفظ الأسجاع على القرآن الكريم لارتباط مدلول هذا اللفظ بأسجاع الكهان في الجاهلية، التي كانت تحق الباطل وتبطل الحق بكلمات سخيفة ومعان متكلفة، بينما جاء القرآن الكريم بدعوة الحق، وعمل على إزهاق الباطل في أحسن صورة وأبلغ عبارة (٢).
ويعيداً عن هذا التحرج (٣)، فإننا نستطيع القول إن السجع الجيد أو الفواصل

(١) انظر النكت في إعجاز القرآن : ٩٧. ومما تجدر الإشارة إليه أن الباقلائي يتابع الرماني في نفى وجود السجع في القرآن، ويستند مثله إلى أن المعنى في السجع يتبع اللفظ، ويضيف إلى ذلك أن للسجع منهجا مرتباً محفوظاً وطريقاً مضبوطاً، فإذا تفاوتت أوزانه، واختلفت طرقه، واضطرب أحد مصراعي الكلام المسجع، كان قبيحاً ومذموماً. فأنوزان السجع من وجهة نظره كأوزان الشعر لا يصح للشاعر أن يخرج عنها، وإلا كان شعره مرذولاً، وربما أخرجه عن كونه شعراً، وينتهي من ذلك إلى أن في القرآن فواصل لا سجعاً، وأنه لا شراكة بينه وبين سائر الكلام فيها ولا تناسب (انظر إعجاز القرآن : ٥٧-٦١). ويلاحظ هنا أن الباقلائي يضيق النظرة إلى السجع، ويكاد ينصب كلامه على الترصيع فقط، لأنه هو الذي يعتمد على توافق الأجزاء في البناء والقوافي، أما السجع، فإنه يحرص - في المقام الأول - على تماثل الفواصل، كما أن أجزائه قد تختلف في الطول والقصر، وقد اشترط النقاد تبعية الألفاظ للمعاني في الترصيع وفي السجع. ومن هنا فإن الاستناد إلى كون السجع مذموماً لأنه متفاوت الأجزاء والأوزان، وأن فصاحة القرآن غير مذمومة في الأصل، ومن ثم فلا يجوز أن يقع فيها هذا الوجه من الاضطراب (انظر إعجاز القرآن : ٥٩)
- استناد جانب الباقلائي فيه الصواب، ولقد دفعه إليه محاولته إثبات تفرد أساليب القرآن عن بقية ساليب كلام العرب لكي يتحقق له الإعجاز المطلق (انظر إعجاز القرآن : ٦١) وراجع عن نفى السجع عن القرآن والقول بالفواصل: النشر الفني في القرن الرابع : زكي مبارك : ١٠٥/١-١١٦/٢، ٩٥-٩٩. وإعجاز البيان للقرآن : د. عائشة عبد الرحمن: ٢٣٥-٢٤٨.

(٢) انظر النكت في إعجاز القرآن : ٩٨/٩٧

(٣) مما تجدر الإشارة إليه أن ابن وهب لم يتحرج من القول بوجود السجع في القرآن، انظر البرهان في وجوه البيان : ١٦٧. كما أشار أبو هلال العسكري إلى وجوده في القرآن، انظر كتاب الصناعتين : ٣٦٦. كما، ذكر علي بن خلف- رداً على الرماني- أن الفرق بين السجع والفواصل فرق في التسمية فقط؛ لأن الواجب في السجع الجيد أن يكون غير مستكره ويكون مطابقاً=

الحسنة عند الروماني، لا تخرج عما وجدناه عند الجاحظ وابن وهب من ضرورة تبعية الألفاظ للمعاني، واعتباره من مقتضيات النظم، وخلوه من التكلف والاستكراه، ويتضح هذا من عدّه، تبعية المعنى للأسجاع "قلب ما توجبه الحكمة في الدلالة" (١)، وذلك لأن الفرض من الكلام أو من الدلالة "إنما هو الإبانة عن المعاني التي الحاجة إليها ماسة، فإذا كانت المشاكلة وصلة إليها فهو بلاغة، وإن كانت المشاكلة علي خلاف ذلك فهو عيب ولُكْنَة، لأنه تكلف من غير الوجه الذي توجبه الحكمة" (٢).

ويذكر أبو هلال العسكري أن السجع "إذا سلم من التكلف، وبرىء من التعسف لم يكن في صنوف الكلام أحسن منه" (٣)، كما يذكر أن من المستحسن أن يكون الجزء الأخير في السجع أطول من الجزء الأول، كما يرى أن "التطويل" من عيوب السجع؛ لأنه قد ينتج عنه التكلف والاستكراه، يقول: "ومن عيوبه التطويل، وهو أن تجيء بالجزء الأول طويلاً فتحتاج إلي إطالة الثاني ضرورة، مثل ما ذكره قدامة أن كاتباً كتب في تمزية: إذا كان للمحزون في لقاء مثله أكبر الراحة في العاجل. فأطال هذا الجزء، وعلم أن

المعاني مبنياً على البيان والفائدة، وأن إطلاق القول بوقوع الأسجاع في القرآن لا يعيب القرآن، أو يقدح في إعجازه (انظر مواد البيان: ١٦٢/١٦٣)، وقد رد ابن سنان على الروماني فيما ذهب إليه، فذكر أنه غير صحيح، لأن الفواصل تأتي على ضربين: ضرب يكون سجعا، وهو ما تماثلت حروفه في المقاطع، وضرب لا يكون سجعا، وهو ما تقاربت حروفه في المقاطع، وكلا الضربين يجب أن يأتي طوعه سهلا وتابعا للمعاني، وهذا هو المحمود الدال على الفصاحة وحسن البيان، وهو الذي جاء في القرآن: أما إذا أتى متكلفا يتبعه المعنى، فهو مذموم مرفوض، والقرآن منزّه عنه بعلوه في الفصاحة (انظر سر الفصاحة : ١٦٥)، ومن هنا يرى أن ما وقع في القرآن متماثل الفواصل يسمى سجعا، لأنه لا فرق بين الفواصل التي تتماثل حروفها في المقاطع، وبين السجع، كما أن الشرع لم يمنع من هذه التسمية، وأنه إذا كان نفى السجع عن القرآن راجعا إلى الرغبة في تنزيهه عن الوصف اللاحق بغيره من الكلام المروى عن الكهنة وغيرهم، فإن هذا لا ينفي مشاركة بعضه لغيره من الكلام في كونه مسجوعا (انظر سر الفصاحة : ١٦٦-١٦٧).

(١) النكت في إعجاز القرآن : ٩٧ .

(٢) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(٣) كتاب الصناعتين : ٢٦٧، انظر المصدر نفسه : ١٦٥.

الثاني ينبغي أن يكون طويلاً مثل الأول وأطول، فقال: وكان الحزن راتباً إذا رجع إلي الحقائق وغير زائل، فأتى باستكراه وتكلف عجيب^(١).

وبناء علي رؤية النقاد السابقين لشروط السجع الجيد ينتقد أبو حيان التوحيدي كتابة صاحب بن عباد، وولوعه بالسجع وإفراطه في استخدامه حتي جاء متكلفاً مستكراً. يقول: "وكان تكلفه بالسجع في الكلام والقلم عند الجد والهزل، يزيد علي كلف كل من رأيناه في هذه البلاد، قلت للمسيبي: أين يبلغ في عشقه للسجع، قال: يبلغ به ذلك أنه لو رأي سجعاً تنحل بموقعها عروة الملك، ويضطرب بها حبل الدولة، ويحتاج به أجلاً إلي عزم ثقيل، وكلفة صعبة وتجشم أمور، وركوب أهوال، لكان يخف عليه، أن لا يفرج عنها ويخليها، بل يأتي لها، ويستعملها، ولا يعبأ بجميع ما وصفت من عاقبتها، وقال علي بن قاسم الكاتب: السجع لهذا الرجل بمنزلة العصا للأعمى، والأعمى إذا فقد عصاه فقد أقعد، وهذا إذا ترك السجع فقد أفحم"^(٢) ويقول في موضع آخر: "وما يدل علي ولوع ابن عباد بالسجع ومجاورة الحد فيه بالإفراط قوله يوماً: حدثني أبو علي ابن باش وكان من سادة الناش، جعل السين شيناً، ومرّ في الحديث، وقال: هذه لغة، وكذب وكان كثرياً"^(٣).

فالسجع - بن عباد قد التزم - في نظر التوحيدي - السجع حتي أصبح إحدي السمات المميزة لأسنويه، وكأنه اعتمد علي هذه السمة ليكسب كتابته خصائص فنية معينة، يري أنه لا يستطيع بدونها أن يحتل مكاناً في عالم الكتابة، ولكن التوحيدي - كما يتضح من النصين السابقين - يري أنه أساء استخدام هذه الوسيلة، وتكلفها في المواضع المختلفة متجاهلاً العبء الثقيل الذي يفرضه علي الأسلوب، ومتجاهلاً أيضاً ضرورة تبعية هذه الوسيلة للمعني. ويبنو من النص الثاني، أن صاحب قد شعر بأن تكلف السجع يصدم نوق المتلقين، فأخذ يعلل لاستخدامه كلمة "الناش" بأنها لغة، وكأنه

(١) المصدر نفسه : ٢٧٠، وانظر أيضاً مواد البيان : ٢٥٨/٢٥٩، سر الفصاحة : ١٨٥، قانون البلاغة : ٤١٠.

(٢) أخلاق الوزيرين : ١٢٤/١٢٥.

(٣) المصدر نفسه : ١٢٩، وراجع المصدر نفسه : ١٢٢/١٢٣، ١٢٤.

يحاول أن يصبغ عليها صفة الوجود الطبيعي والشرعي، وينفي- من ثم- خروجه عما يقتضيه السياق ويتطلبه المعنى.

ويتفق ابن سنان مع السابقين في شروط السجع الجيد، فيذكر أن "السجع محمود إذا وقع سهلاً متميزاً بلا كلفة ولا مشقة، وبحيث يظهر أنه لم يُقصد في نفسه، ولا أحضره إلا صدق معناه، دون موافقة لفظه، ولا يكون الكلام الذي قبله إنما يتخيل لأجله، وورد ليصير وصلة إليه"^(١)، كما يذكر أن السجع الجيد هو الذي يراعى فيه مقدار التناسب بين أجزائه، ويرى أن الأحسن فيه "تساوي الفصول في مقاديرها، أو يكون الفصل الثاني أطول من الأول، وعلي هذا أجمع الكتاب، وقالوا: لا يجوز أن يكون الفصل الثاني أقصر من الأول، والنوق يشهد بما قالوه، ويقضي بصحته، ولهذا السبب استقبحوا إطالة الفصول، لئلا يؤتي بالجزء الأول طويلاً فيحتاج إلي إطالة التالي له ليساويه، أو يزيد عليه فيظهر في الكلام التكلف، ويقع مالا حاجة للمعنى والغرض إليه"^(٢)، كما يذكر أن مما يساعد علي شعور المتلقي بتكلف السجع، أن تكون السجعات في النص علي حرف واحد. يقول: "ومما يجب اعتماده في هذا ألا تجعل الرسالة كلها مسجوعة علي حرف واحد؛ لأن ذلك يقع تعرضاً للتكرار، وميلاً إلي التكلف"^(٣).

وبناء علي هذا ينتقد بعض كتاب عصره الذين تكلفوا السجع وأطالوا فصوله، حتي امتلأت بالحشو غير المؤثر، مما أفسد جمال النص، وأوقع الألفاظ في غير مواقعها يقول: "وعلي هذا (يقصد أهمية العناية بموقع القوافي بحيث لا تكون حشواً غير مؤثر في المعنى) يقع الأمر أيضاً في السجع من الكلام المنتثر، وكثيراً ما يتعذر علي مؤلف القرينة، فيتمحل الكلام تمحلاً شديداً، ويأتي بمعان خارجة عن غرضه، حتي يظفر بالسجعة بعد تعب، ويكون معها بمنزلة من يطلب شيئاً يصيده، فهو يجد في الطلب والمقصود يجتهد في الهرب، ويجيء من هذا اختلاف الفصول في الطول

(١) سر الفصاحة : ١٦٤، وراجع نفسه: ١٦٦/١٧٠، وتحريير التحرير : ٤١٤/٤١٥

(٢) سر الفصاحة : ١٨٥

(٣) المصدر نفسه : ١٧١

والقصر، لأنه يحتاج في طلب القرينة إلى إطالة الفصل حتي يزيد علي ما قبله زيادة فاحشة ، وهذا عيب ظاهر في أكثر من ينتحل صناعة الكتابة في زماننا هذا". (١)

وينطلق عبد القاهر من رؤية النقاد السابقين لصفات السجع الجيد، ليوازن بين كلام المتقدمين، وبعض كلام المتأخرين، يقول: "ولهذه الحال كان كلام المتقدمين الذين تركوا فضل العناية بالسجع، ولزموا سجية الطبع، أمكن في العقول، وأبعد من القلق، وأوضح للمراد، وأفضل عند نوي التحصيل، وأسلم من التفاوت، وأكشف عن الأغراض، وأنصر للجهة التي تتحو نحو العقل، وأبعد من التعمل، الذي هو ضرب من الخداع بالتزويق، والرضي بأن تقع النقيصة في نفس الصورة وذات الخلقة، إذا أكثر فيها من الوشم والنقش وأثقل صاحبها بالطنين والوشى وقد تجد في كلام المتأخرين الآن كلاماً حمل صاحبه شراً شنيعاً بأمور ترجع إلى ماله اسم في البديع - إلى أن ينسى أنه يتكلم ليفهم ويقول لبيد، ويخجل إليه أنه إذا جمع بين أقسام البديع في بيت، فلا ضير أن يقع ما عناء في عمياء، وأن يوقع السامع من طلبه في خبط عشواء، وربما طمس بكثرة ما يتكلفه علي المعني وأفسده". (٢)

فالتقدمون - في رأي عبد القاهر- قد تركوا تكلف السجع واستكراهه، ورعوا حق المعني، ولم يفضلوا عليه الزخرف البديعي، وأضعين نصب أعينهم أن الإبانة هي الغرض الأول من الكلام، وأن السعي وراء الألوان البديعية بهدف التزويق والتنميق- يجور علي المعني، ولذا جاء كلامهم مؤثراً، وخالياً من النقائص، كما جاءت قيمة الموسيقى تابعة للمعاني، معمقة لتأثيرها، حتي غدت شيئاً جوهرياً لا يستغني عنه السياق. أما بعض كلام المتأخرين فقد كان بالضد مما كان عليه كلام المتقدمين، فلقد أثقلته تكلف الألوان البديعية، فطمس علي معناه، وأعاق فهمه، وبدا عواره ونقصه، وفقد تأثيره وجماله.

لقد تبين لعبد القاهر أن تكلف الألوان البديعية والشغف باستعمالها بدون

(١) المصدر نفسه: ١٤٧

(٢) أسرار البلاغة : ١٨/١٩ وراجع أيضا الإيضاح في علوم البلاغة: ٢/ ٥٥٤/٥٥٥ .

ضرورة تستدعيها، يجعل من القيم الموسيقية التي يناط بها تحقيق الجمال والتأثير- مصدرًا من مصادر القبح والتعمية والإلغاز، ومظهرًا من مظاهر نضوب المهوبة وفساد الإبداع. وليدعم هذه النظرة المستخلصة من الموازنة بين إبداع القدماء وإبداع بعض المتأخرين، فإنه يضرب مثلاً من كلام القدماء، ويعلق عليه مبيناً كيف تقدم حق المعنى علي العناية بالسجع، أو بالوان البديع الأخرى. يقول: فإن أردت أن تعرف مثلاً فيما ذكرت لك من أن العارفين بجواهر الكلام لا يرجون علي هذا الفن إلا بعد الثقة بسلامة المعنى وصحته، وإلا حيث يأمنون جناية منه عليه، وانتقاصاً له، وتعويقاً لونه، فانظر إلي خُطْبَ الجاحظ في أوائل كتبه، هذا، والخطب من شأنها أن يُعتمد فيها الأوزان والأسجاع، فإنها تروي وتتناقل تناقل الأشعار، ومحلها محل النسيب والتشبيب من الشعر الذي هو كائنه لا يراد منه إلا الاحتفال في الصنعة، والدلالة علي مقدار شوط القريحة، والإخبار عن فضل القوة، والاعتدال علي التفنن في الصفة. قال في أول كتاب الحيوان: "جَنَّبَكَ الله الشبهة، وعصمك من الحيرة، وجعل بينك وبين المعرفة سبباً، وبين الصدق نسباً، وحبب إليك التثبت، وزَيَّن في عينك الإنصاف، وأذاقك حلوة التقوي، وأشعر قلبك عز الحق، وأودع صدرك برد اليقين، وطرده عنك ذل اليأس، وعرفك مافي الباطل من الذلة، ومافي الجهل من القلة". فقد ترك أولاً أن يوافق بين الشبهة والحيرة في الإعراب، ولم ير أن يقرن الخلاف إلى الإنصاف، ويشفع الحق بالصدق، ولم يُعَن بأن يطلب لليأس قرينة تصل جناحه، وشيئاً يكون رديفاً له، لأنه رأي التوفيق بين المعاني أحق، والموازنة فيها أحسن، ورأي العناية بها حتي تكون إخوة من أب وأم، ويذرهما علي ذلك تتفق بالوداد علي حسب اتفاقها بالميلاد- أولي من أن يدعها لنصرة السجع، وطلب الوزن- أولاد علّة، عسي أن لا يوجد بينها وفاق إلا في الظواهر، فاما أن يتعدى ذلك إلي الضمائر، ويخلص إلي العقائد والسرائر ففي الأقل النادر. (١)

إن عبد القاهر يدلل علي مراعاة القدماء لأهمية تبعية القيم الموسيقية للمعنى، فيأتي بمثال يستدعي ضرورة العناية بآوزانه وأسجاعه، مما يعني أن الموسيقي في هذا

المثال من متطلبات التأثير في المتلقي، فهذا المثال هو خطبة تصدرت أحد كتب الجاحظ، أي أنها تمثل بداية عمل أدبي، ولاشك أن البداية أو التصدير يجب أن يكون قادراً على استمالة المتلقي نحوه لمتابعته والتأثر به ونقله إلي غيره، ولذا يكون التصدير الجيد غالباً دالاً على موهبة الأديب وقدراته الإبداعية، ومن هنا يقرنه عبد القاهر بالنسيب والتشبيب بوصفهما بداية أو مفتتحاً للأشعار، لأن الشعراء يظهرون في هذه البداية كل براعتهم الفنية التي تستميل المتلقي إلي الإصغاء إليهم.

وبرغم جوهرية القيم الموسيقية في أوائل الكتب إلا أنها عند الجاحظ في المثال المذكور- لم تلغ علي المعني، وإنما جاءت تابعة له، فلقد اعتمد الجاحظ علي الأزواج أو تناسب الجمل في الطول والقصر، ولم يعبأ بالسجع أو بالوان البديع الأخرى، حتي لا يدفعه الحرص عليها إلي التكلف والجور علي المعني.

ويشير عبد القاهر إلي أن تبعية الألوان البديعية للمعني تنفي التناظر بين الالفاظ، وتعمل علي ترابط السياق؛ لأن الكلمات تكون فيها كأخوة أشقاء من أب وأم، أما تبعية المعني للألوان البديعية، فإنها تفكك السياق، وتضعف بنيته، وتجور علي حق معناه، وتصبح الكلمات فيه إذا تأملت حقيقتها متنافرة، كأنها أولاد علأت لا يربطهم ببعضهم البعض إلا أحد طرفي النسب. مما يضعف الرابطة الأخوية، وإن بدت في الظاهر متماسكة.

ومن هنا يخلص عبد القاهر إلي أن الألوان البديعية يجب أن تكون ضرورية للتعبير عن حق المعني، وأن تصبح بنية أساسية في السياق، بحيث لا يستطيع غيرها أن يسد مسدها، فتثري النص بدلاً من أن تثقله، يقول: "وعلي الجملة فإنك لاتجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً حتي يكون المعني هو الذي طلبه واستدعاه، وساق نحوه، وحتى تجده لاتبتغي به بدلاً، ولاتجد عنه حوالاً"^(١).

ويستمد الكلاعي من معين النقاد السابقين فيضع للسجع أوزاناً وقوانين، (٢) يمكن من خلالها الوقوف على القيم الموسيقية المتنوعة له.

(١) أسرار البلاغة : ٢٠، وانظر المصدر نفسه : ٢٢/٢٣، ودلائل الإعجاز : ١١٠.

(٢) انظر إحكام صنعة الكلام : ٢٣٠.

ويبدو من تتبع آراء النقاد السابقين في شروط السجع الجيد، أن الكلامي قد بلور هذه الآراء في عدة أقسام، كما أنه قد تفرد بإطلاق اسم الأوزان والقوانين علي هذه الأقسام، يقول: "هذا ما اخترته للكاتب من أوزان الأسجاع، ونستحب له من قوانين الإبداع، علي أنها فسيحة الميدان، رحيبة اللبان، وإنما اخترنا وما حصرنا، وانتقينا وما أحصينا". (١)

وهذه الأقسام هي: (٢)

أولا : أن يكون القسم الثاني أكمل من الأول.

ثانيا: أن يكون القسم الأول أطول من الثاني، وهذا لا يحسن عنده.

ثالثا: أن يكون القسمان متساويين، بحيث تتقابل سجعتان، كل سبعة موافقة لصاحبتهما، وقد تتقابل ثلاث ثلاث إلي سبع سجعات أو أكثر. (٣)

ويبدو أن القسمين الأولين، ينصبان علي التناسب الموسيقي في الطول والقصر بين كل سجعتين فقط، ولذا يذكر الكلامي أنه إذا تعددت السجعات، فإن القسم الأول يكون أقصر من الثاني، والثاني أقصر من الثالث، وهكذا. (٤)

ومما سبق يمكن القول إن الأوزان والقوانين التي وضعها الكلامي للسجع- رحية ومرنة، فهي تخضع للتناسب بين الألفاظ، وللتناسب بين الجمل، ومن ثم فهي ليست بصرامة وتحديد الأوزان الشعرية، وإنما أطلق عليها اسم الأوزان والقوانين لرغبته في توفير أكبر كم من القيم الموسيقية تجعل النثر الفني قريبا من أوزان وإيقاعات الشعر. وهو ينطلق في هذا من إيمانه بأن النظم والنثر أخوان، وأنه كما تراعي الأوزان والقوافي في الشعر، فإنه يجب أن تراعي أوزان وقوانين السجع في النثر. (٥)

(١) المصدر نفسه: ٣٣٢.

(٢) انظر المصدر نفسه: ٣٣٠-٣٣١.

(٣) انظر المصدر نفسه: ١٤٥ وما بعدها.

(٤) انظر المصدر نفسه: ٣٣١/٣٣٢.

(٥) انظر إحكام صناعة الكلام: ١٢٨. وما تجدر الإشارة إليه أن اختصاص السجع بالذكر دون غيره من القيم الموسيقية يرجع إلى أن السجع عند الكلامي يضم أكثر القيم الموسيقية كالترصيع والموازنة والتجنيس، وسيوضح هذا في حديثنا عن هذه القيم.

ولذا يذكر أنه يمكن زيادة حرف أو نقصانه لتكميل الأثر الموسيقي لل فقرات، ويضرب أمثلة لذلك من القرآن الكريم، وكأنه يريد بذلك أن يعلن أن الكتاب - كالشعراء - أمراء الكلام، وأنه يحق لهم أن يحدثوا بعض التغييرات في أواخر الكلم من أجل إتمام الوزن والمناسبة^(١)، يقول: "والعرب- أعزك الله - في الأسجاع أنواع من الاتباع، فتارة يقع فيها الحذف والنقصان، كقوله عز وجل... "والليل إذا يسر" يحذف الياء، وتارة تقع فيها بالزيادة كقوله تعالى: "وما أدراك ماهيه" فزاد هاء السكت، وكقوله جلت عظمتة" وتظنون بالله الظنونا"، فزاد ألفا لتستوي رءوس الفقر علي عادة العرب في الكلام".^(٢)

إن الكلاعي يقصد من وراء الاستشهاد بهذه الأمثلة من القرآن- أن يقول: إنه إذا كان القرآن قد راعي التناسب النغمي بين آياته، فإن من الواجب علي الكتاب أن يقتدوا به، وأن يرعوا أوزان السجع وقوانينه، لأنه قمة الفصاحة والبلاغة، وقبلة المتأدبين والبلاء.

وفي إطار اهتمامه بإبراز القيم الموسيقية للسجع، يرصد الكلاعي تطور كم القيم الموسيقية له، فيذكر من أنواعه ما أطلق عليه اسم "المفقاد" ويوجد هذا النوع في كتابات

(١) كانت النظرة السابقة على الكلاعي تدعو الكتاب إلى عدم مجازاة الشعراء في التصرف في أواخر الكلم: لأن الشعر مقيد بالوزن والقافية، أما النثر فمرسل من القيود . (انظر الرسالة العذراء لإبراهيم بن المدبر : ١٩ . وانقد الفريد لابن عبد ربه : ١٨٥/٤ ، ومواد البيان : ٨٩) . ونجد بإزاء هذه النظرة من سلب إمارة الكلام من الشعراء وسأوى بينهم وبين الكتاب، ولم يفتقر لهم ما أطلق عليه الضرورة الشعرية، وعدما من قبيل العيب أو الخطأ الذي يجب أن يتقنه عنه الكلام شعرا ونثرا (انظر ذم الخطأ في الشعر لأحمد بن فارس: ٢٢/٢١ ، وكتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري : ١٥٦ ، وسر الفصاحة : ٧٠/٧٢-٧٥ ، وشرح نهج البلاغة لابن أبي الحديد : ٢١٤. ٢١٣/٧) ويبدو أن شيوع السجع في كتابات المتأخرين ، واهتمامهم بتوفير أكبر قدر ممكن من القيم الموسيقية، هو الذي دفع الكلاعي إلى الإشارة إلى الضرورة الشعرية - إذا جاز هذا التعبير- مقارنة بالضرورة الشعرية . وانظر عن الضرورة في القرآن والحديث والنثر : الأصول : د. تمام حسان ، ٨٢ ، ونظرية اللغة في النقد العربي : د. عبد الحكيم راضي: ٦٠/٦١ .

(٢) إحكام صنعة الكلام : ٢٣٢ .

القدماء. يقول: "وسمينا هذا النوع من السجع المتقاد، لأنه ينقاد طوعا، ويأتي قبل أن يُستدعي ويستجلب... فعنه ما يأتي متفقا في الوزن والسجع، كخبير وبصير، وربما خالفوا بحرف المد واللين، فجاءوا بخبير مع غفور، وربما جاء متفقا في السجع دون الوزن كزيد وأيد وعمر وقمر، وربما أتوا بحروف مقاربة كالحسين والصاد من حروف الهمس، والظاء والصاد من حروف الإطباق، كقولنا: النفس والنقص، والحفظ والخفض". (١)

ويلاحظ في هذا النص أن الكلاعي لم يفصل بين السجع أو تماثل حروف الفواصل، وبين الموازنة أو تقارب حروف الفواصل، وذلك لأن هذا النوع من السجع يتسم بالسهولة، ويخلو من التصنع، ومن ثم فهو يتفق مع الموازنة في هذه الصفات، ومن الجائز أن يتحول في بعض الأحيان إليها، ويضاف إلي هذا السبب أن كثيرا من البلاغيين- كما سيتضح فيما بعد- يجعلون الموازنة أحد وجوه السجع.

وإذا كان هذا النوع يمثل الموسيقى الهادئة بحكم الفترة التاريخية المتقدمة التي أنتج فيها، فإن هناك نوعا آخر يتميز بصخب الموسيقى، وزيادة الكم النغمي، وهو ما أطلق عليه الكلاعي اسم "المستجلب". ويبدو من هذه التسمية أن التطور الزمني هو الذي فرض هذا النوع من السجع، وذلك لأن أثر التصنع فيه واضح (٢)، وكأنه قد أصبح من أهداف الكاتب أن يُعني بالقيم الموسيقية بوصفها أحد المقومات الجوهرية للنثر الفني. يقول: "ثم كثرت الصناعة وتشدد فيها القالة، فاستجلبوا فيها السجع الفائق واللفظ الرائق، فلم يأتوا بـ "غفور" مع "بصير" ولا وقفوا عند إتيانهم بـ "غفور" مع "شكور"، وبـ "خبير" مع "بصير"، بل جاءوا بـ "غفور" مع "كفور"، فضموا الفاء وحرف المد واللين والراء، وجاءوا بـ "خبير" مع "تبير" وعبير وبصير" وجاءوا بعمر مع زمر، ولم يأتوا به في ثمر، وجاءوا بقمر مع ثمر، فراعوا شكل الحرف المضمن، والتزموا مع ذلك مالا يلزم، واستجلبوا منه ما ربما لم يأت في سياق الكلام، وكذلك لا يأتون بقمر مع عمر في حال الخفض، ويجمعون بينهما في حالتي الرفع والنصب،

(١) المصدر نفسه: ٢٣٣ / ٢٣٤.

(٢) سبق الإشارة في الفصل الثالث إلى رصد الكلاعي لتطور الصنعة في الأساليب النثرية.

فإذا أدخلوا علي قمر الألف واللام وافقوا التتوين، وكان أبو العلاء يلتزم في أسجاعه ما لا يلزم كثيرا... ومما يتجنبون في هذا الباب أن يأتوا بلفظ البراعة مع القراءة، لأن الرأ الواحد مفخمة، والرأ الثانية مرققة^(١).

فهذا النوع من السجع لا يكتفي بمراعاة تماثل حروف الفواصل، وإنما يتعدى هذا إلي مراعاة وزن الكلمات، وموقف الحروف من الشكل والإعراب، والتفخيم والترقيق حتي خرج في بعض صوره إلي التزام ما لا يلزم. ويرغم عدم إلزام الكلاعي للكتاب باستعمال هذا النوع في كل كتاباتهم كما يبدو من قوله: "هذا كله - أعزك الله- ليس بحتم علي الكاتب امتثاله، ولا يفرض عليه اتباعه في أسجاعه كلها واستعماله^(٢)، إلا أننا نلاحظ أن هذا النوع يحقق له ما يصبو إليه من اقتراب موسيقي النثر من موسيقي الشعر، ونلمح هذا في وصفه هذا النوع من السجع بـ "السجع الفائق، واللفظ الرائق"^(٣)، كما يتأكد هذا القول إذا علمنا أن الكلاعي نفسه كان أحد المنشئين الذين اعتمدوا علي هذا النوع من السجع، يقول: "وقد أخذت نفسي بهذا الغرض حتي سهل علي مأخذة"^(٤).

ويذكر ابن شيث أن القدماء لم يهتموا بالسجع، ولم يتكلفوا الألفاظ المصنوعة، بينما اعتني أكثر المتأخرين بالفاظهم فصارت نقية مسجوعة سجعاً حالياً، وصار هذا المذهب بينهم هو المسلوب، وصار مذهب القدماء هو المتروك^(٥).

ويبدو أنه لم يقف في وجه هذا المذهب الجديد، لأنه في نظره يقرب موسيقي النثر إلي موسيقي الشعر، وإذا تحقق نظريته في "أن نعت الشعر كلها تصح أن تكون للنثر"^(٦)، ومن هنا فإنه يري أن السجع الجيد هو الذي يجمع بين توازن الكلمات، وبين اتفاق حروف الفواصل، وكأنه يقترب به من مفهوم الترصيع- الذي سنعرض له فيما بعد- يقول: "وخير السجع ما توازنت فيه الألفاظ، والتزم فيه رصف الكلمة التي يوقف

(١) إحكام صنعة الكلام: ٢٢٤ - ٢٢٥. المصدر نفسه: ٢٢٥.

(٢) إحكام صنعة الكلام: ٢٢٤. المصدر نفسه: ٢٢٥.

(٣) انظر معالم الكتابة: ٦٥/٦٤.

(٤) معالم الكتابة: ٦٩.

عليها في الكلمة الأخرى التي تطابقها في السجع^(١).

يتأكد هذا من خلال تقسيمه السجع إلي سجع حال وسجع عاطل، ويقصد بالسجع الحالي كل كلمتين جاءتا في الكلام المنتثر علي زنة واحدة، تصلح أن تكون إحداها قافية أمام صاحبتها، كقولك: فلان لا تدرك في المجد غايته، ولانتسج من الفضل آيته^(٢). ويقصد بالسجع العاطل أن تقابل اللفظة أختها ولا تجمع بينهما القافية^(٣).

ونلاحظ هنا أن السجع العاطل يقترب من مفهوم الموازنة، مما يدل علي أن ابن شيث كان يري- كتكثير من النقاد والبلاغيين- أن السجع يضم تحته العديد من القيم الموسيقية، أو أن الترصيع والموازنة من وجوه السجع. ويلاحظ أيضا أنه - وإن كان يري أن السجع العاطل يقصده الكتاب البلغاء لخلوه من التكلف ولجريانه علي سجة الكلام دون التصنع^(٤) - يعدّ السجع الحالي من علامات البراعة والتفوق في الإبداع. يقول: "ويعتقد أن ما تتوزان اللفظتان ويلزم فيها من تكرار الحروف يكون التبريز في ذلك"^(٥). ويمكن أن نرجع هذا- بالإضافة إلي رغبته في التقريب بين موسيقي الشعر والنثر- إلي شيوع السجع الحالي في عصره، وسيطرته علي أنواق معاصريه، وميلهم إلي لزوم ما لا يلزم.

ويضع ابن الأثير أربع صفات للسجع الجيد هي: (٦)

أولا : أن تكون مفردات الألفاظ المسجوعة حسنة مختارة، حلوة حارة، طنانة ورائحة، لاغثة ولا بادرة.

ثانيا: أن يحسن تركيب هذه الألفاظ.

(١) المصدر نفسه: ٦٨.

(٢) المصدر نفسه: ٦٩.

(٣) المصدر نفسه: ٦٩.

(٤) انظر المصدر نفسه: ٦٩.

(٥) المصدر نفسه: ٦٩.

(٦) انظر المثل السائر: ٢١٣/١ - ٢١٥، وراجع الجامع الكبير: ٢٥٢، والإيضاح للقزويني:

٥٤٧/٥٤٨، والطران للعلوي: ٢١/٣ - ٢٢.

٥٤: أن يكون اللفظ في الكلام المسجوع تابعاً للمعنى، وذلك لأن إرادة التعبير عن المعنى بلفظ مسجوع قد يؤدي إلى التكلف والتعسف. إذ تزداد بعض الألفاظ أو تنقص لإقامة القوافي، وفي هذا ما يشين المعنى ويجور عليه.

وأبداً : أن تكون كل واحدة من الفقرتين المسجوعتين. دالة على معنى غير المعنى الذي ملئت عليه أختها، ويرى ابن الأثير أن هذه الصفة - التي يذكر أنه لم ينبه عليها أحد غيره - تمثل سر جودة الأسجاع، وأن خلل الأسجاع منها يقلل من قيمتها الفنية؛ وذلك لأنه يعد تكرير المعنى في عبارتين متتاليتين نوعاً من التطويل الذي يشين المعنى، ويذكر أنه إذا أجيّز في السجع تغيير وضع اللفظة أو وجود لفظين بمعنى واحد في آخر إحدى الفقرتين، فإنه لا يجوز أن تكون الفقرتان بمعنى واحد؛ لأنه تطويل محض لا فائدة فيه. (١)

وبناء على هذه الصفة ينتقد سجع الكتاب السابقين عليه. يقول: "وإذا تأملت كتابة المفلّحين ممن تقدم، كالصابي، وابن العميد، وابن عباد، وفلان وفلان، فإنك ترى أكثر للمسجوع منه كذلك، والأقل منه علي ما أشرت إليه، ولقد تصفحت المقامات الحورية، والخطب النباتية، علي غرام الناس بهما، وإكبابهم عليهما، فوجدت الأكثر من السجع فيهما علي الأسلوب الذي أنكرته". (٢)

ومن أمثلة نقده لكلام الصابي والصاحب بن عباد، قوله: "وسؤدد هاهنا من كلام الصابي ما استراه، فمن ذلك تحميد في كتاب، فقال: الحمد لله الذي لاتدركه الأعين بالحافظها، ولاتحده الألسن بالفاظها، ولاتخلقه العصور بمرورها، ولاتهرمه الدهور بمرورها". ثم انتهى إلي الصلاة علي النبي صلى الله عليه وسلم، فقال: "لم ير للكفر أثراً إلا طمسه ومحاه، ولارسماً إلا أزاله وعفاه". ولا فرق بين مرور العصور، وكرور الدهور، وكذلك لا فرق بين محو الأثر، وعفاء الرسم... وعلي هذا جاء كلامه في كتاب آخر فقال: "يسافر رأيهُ وهو دان لم ينزح، ويسير تدبيره وهو ثاو لم يبرح"، وكلا هذين سواء أيضاً، وما أحسن هذا المعنى لو قال: يسافر رأيهُ وهو دان لم يبرح، ويتخن

(١) انظر المثل السائر: ٢٢٠/١.

(٢) للصبر نفسه: ٢١٤/١، ٢١٥.

الجراح في عنقه وسيقه في القمد لم يَجْرَحْ". فإنه لو قال هذا سلم من هجته التكرار. وأمثال ذلك في كلام الصابي كثير، وعلي منواله نسج الصاحب بن عباد، فمن ذلك ما ذكره في وصف مهزومين فقال: طاروا وأقن بظهورهم صدورهم، وبأصلاهم نحورهم". وكلا المعنيين سواء^(١).

ويبدو أن ابن الأثير شعر بصعوبة تحقق هذه الصفة في كتابات السابقين، ويأن التمسك بها سيهز من المكانة الأدبية لكثير منهم، ولذا نراه يعتذر عن عدم وجودها في كتاباتهم، فيقول: "ولاشك أن هذا الوصف المشار إليه في فقر الأسجاع لم يكن مقصودا في الزمن القديم، إما لمكان عسره، أو لأنه لم يُتَّبَعْ له"^(٢)، وينوّه بأن ذلك لا يفض من شأنهم، ويخص الصابي بالذكر فيقول: "وكيف أضع من الصابي، وعلم الكتابة قد رفعه، وهو إمام هذا الفن، والواحد فيه"^(٣).

وإذا كان نقد ابن الأثير للكتاب السابقين، قد انصب علي عنايتهم باختلاف معاني الفقرات المسجوعة فقط، فإن نقده للكتاب المعاصرين ينصب على عدم عنايتهم بالصفات الأربع كلها، وإذا كان قد التمس العذر للسابقين، فإنه ينتقد بشدة صنيع

(١) المثل السائر: ٢١٧/١-٢١٩. وراجع أمثلة أخرى في المصدر نفسه: ٢١٨/١-٢٢٠.

(٢) المثل السائر: ٢٥٤/١. وما تجدر الإشارة إليه أن ابن أبي الحديد يعترض على ما اشترطه ابن الأثير من اختلاف معنى الفقرتين المسجوعتين، ويرى أن عدم وجود هذه الصفة عند الكتاب القدماء، لا يرجع إلى ما ذهب إليه ابن الأثير من عسر الإتيان بها أو لعدم التنبه لها، وإنما يرجع إلى أن من سنة الكتاب الاتساع في العبارة، والاقتدار على الألفاظ، وتأكيد المعنى بالإطالة، وأنهم اقتنوا في ذلك بالمقارنة؛ ويبدو أنه شعر بوهن هذه التعليلات، ويأن تكرار المعاني بلا إفادة سبب موجب للقدح. ولذا يذكر أنه يمكن دفع تكرار المعاني بالتأويلات التي تدفق في المعاني الضخمة للفقرات (انظر الملوك الدائر: ١٧٩/٤-١٨٠). ويلاحظ على رد ابن أبي الحديد أن همه الأول هو الاعتراض بأية طريقة على ابن الأثير. وإذا لم يتقهم وجهة نظره، إن ابن الأثير يدعو إلى الإجابة في الإبداع، وإلى تحليل الكلام من كل زيادة لا تقيد، وإلى تكثيف المعاني، ولا شك أن اختلاف معنى الفقرتين المسجوعتين مما يحقق هذا، ولئن لم يتنبه الكتاب السابقون إلى هذا المعنى، فإن الكتاب المعاصرين له - وهم أكثر حرصاً على السجع، الأمر الذي قد يدفعهم إلى التكلف والتعسف - يجب أن يعوا هذه الصفة، وأن يتجنبوا التطويل الممل والمخل.

(٣) المثل السائر: ٢٥٤/١. وانظر أيضاً: ٢٥٥/١.

معاصريه، لأنهم - في نظره أُنعياء في فن الكتابة وغير مؤهلين للإبداع، فلقد دفعهم حبهم للألفاظ، وشغفهم بالزخرف إلي الجور علي المعاني، والتصف في الأسجاع، فلم يميزوا الجيد من الرديء، وفهموا أن السجع هو تماثل حروف الفواصل فقط دون مراعاة لحسن اختيار المفردات، ولجودة التراكيب، ولحق المعاني. يقول: "وقد رأيت جماعة من متخلفي هذه الصناعة، يجعلون مهمهم مقصورا على الألفاظ التي لاحاصل وراعا، ولاكبير معني تمتها، وإذا أتى أحدهم بلفظ مسجوع علي وجه كان من الغثاثة والبرء، يعتقد أنه قد أتى بأمر عظيم، ولايشك في أنه صار كاتباً مُفْلِحاً.

وإذا نُظر إلي كُتّاب زماننا وجدوا كذلك، فقاتل الله القلم الذي يمشي في أيدي الجهال الأغمار، ولا يعلم أنه كجواد يمشي تحت حمار... ومن أعجب الأشياء أني لا أري إلا طامعا في هذا الفن مدّعا له، علي خلوّه عن تحصيل آلاته وأسبابه... ومما رأيته من المدعين لهذا الفن الذين حصلوا منه على القشور، وقصروا معرفتهم علي الألفاظ المسجوعة الغثة التي لاحاصل وراعا، أنهم إذا أنكرت هذه الحال عليهم، وقيل لهم: إن الكلام المسجوع، ليس عبارة عن تواطؤ الفقر علي حرف واحد فقط، إذ لو كان عبارة عن هذا وحده لأمكن أكثر الناس أن يأتوا به من غير كلفة، وإنما هو أمر وراء هذا، وله شروط متعددة، فإذا سمعوا ذلك أنكروه لخلوهم عن معرفته، ثم لو عرفوه وأتوا به علي الوجه الحسن من اختيار الألفاظ المسجوعة، لاحتاجوا إلي شرط آخر (يقصد اختلاف معني كل فقرتين مسجوعتين) قد نبهت عليه في باب السجع، وإذا أنكر عليهم الاقتصار علي الألفاظ المسجوعة، وهنأوا إلي طريق المعاني، يقولون: لنا أسوة بالعرب الذين هم أرباب الفصاحة، فإنهم إنما اعتنوا بالألفاظ ولم يعتنوا بالمعاني اعتناكم بها!!، فلم يكنهم جهلهم فيما ارتكبهو حتي ادّعوا الأسوة بالعرب فيه، فصارت جهالتهم جهالتين".^(١)

ويقسم ابن الأثير - كالكلاعي - السجع إلى ثلاثة أقسام، ولكنه يتميز عنه ببيان القيمة الموسيقية لكل منها، وهذه الأقسام هي:-

(١) المثل السائر: ٦٣/٢ - ٦٥.

القسم الأول: أن يكون الفصلان متساويين، لا يزيد أحدهما على الآخر، ويعد هذا القسم - عنده - أشرف السجع منزلة، للاعتدال الذي فيه ^(١)، وبعبارة أخرى، لتقارب وتساوى النظم الصوتي فيه.

القسم الثاني: أن يكون الفصل الثاني أطول من الأول بحيث لا يخرج هذا الطول عن حد الاعتدال خروجاً كبيراً، فإنه عند ذلك يفتح ويستكره ويعد عيباً ^(٢) للإخلال بالتناسب النظمي. ويرى ابن الأثير أنه إذا جاء السجع على ثلاث فقرات، فإنه يجوز أن تتساوى الفقرتان الأوليان في العدد، ثم يحسب مجموعهما، ويزاد عليه في الفقرة الثالثة ^(٣).

يبدو أنه قد شعر بأن الحساب والعدد القياس - أشياء تشي بالتكلف، وتعوق الاسترسال، ويأنه قد يوجد في الواقع الأدبي ما يناقض هذا الرأي، ولذا ينبه أنه " لا ينبغي أن تجعله (يقصد حساب عدد الفقرات) قياساً مطرداً في السجعات الثلاث أين وقعت من الكلام، بل تعلم أن الجواز يعم الجانبين من التساوى في السجعات الثلاث، ومن زيادة السجعة الثالثة ^(٤)."

القسم الثالث: أن يكون الفصل الأخير أقصر من الأول، ويعد هذا النوع عيباً فاحشاً، لأن " السجع يكون قد استوفى أمدّه من الفصل الأول بحكم طوله، ثم يجيء الفصل الثاني قصيراً عن الأول فيكون كالأشياء المبتور، فيبقى الإنسان عند سماعه كمن يريد الانتهاء إلى غاية فيقصر دونها ^(٥) ". فهذا النوع من السجع يحول دون اكتمال النظم الصوتي ويعوق الإشباع الموسيقي.

(١) انظر المثل السائر: ٢٥٥/١، وراجع الجامع الكبير: ٢٥٢، والإيضاح للقزويني: ٥٤٨/٢، والطراز للعلوي: ٣٥٤/٢٥/٣.

(٢) انظر المثل السائر: ٢٥٥/١، والجامع الكبير: ٢٥٢، وحسن التوصل: ٢١٢، وجوهر الكنز: ٢٩٥، والطراز للعلوي: ٢٥/٣، ومقدمة في صناعة النظم والنثر لشمس الدين الخوافي: ٨٥٩هـ.

تحقيق د. محمد بن عبد الكريم - بيروت ب.ت.ح. ٧٢.

(٣) انظر المثل السائر: ٢٥٦/١، وراجع حسن التوصل: ٢١٢.

(٤) المثل السائر: ٢٥٦/١.

(٥) المثل السائر: ٢٥٧/١ - وراجع الجامع الكبير: ٢٥٤، والإيضاح: ٥٤٨/٢، والطراز: ٢٥٥/٢٧/٣.

ويرى ابن الأثير أن هذه الأقسام يمكن أن تتدرج - تبعاً لعدد الألفاظ في كل فقرة - تحت ضربين من السجع، هما: السجع القصير، والسجع الطويل، وتتراوح عدد ألفاظ السجع القصير بين اثنتين إلى عشرة (١)، أما السجع الطويل فهو مازاد عن ذلك إلى عشرين لفظة فما حولها. وقد يزيد على هذا لأنه غير مضبوط في الواقع (٢)، ويرغم هذا يضع ابن الأثير قاعدة عامة، وهي أنه " كلما قلت الألفاظ، كان أحسن؛ لقرب الفواصل المسجوعة من سجع السامع" (٣).

ومما سبق يتضح أن ابن الأثير قد وسّع نطاق عدد الألفاظ المسجوعة في الفقرة الواحدة، حتى لا تتعارض مع ما قد يوجد في الواقع الأدبي، وحتى لا يعوق حرية الإبداع، وليلد على مرونة الإطار الخارجى للسجع، وأنه يمكن أن يثرى موسيقياً عن طريق تفاعلات الألفاظ التي تملأ هذا الإطار، ومع كل هذا فإنه يرى أن السجع الذي تقل ألفاظ فقره يكون أكثر موسيقية، لبروز النغم الصوتي، وتحقيق الإشباع الموسيقي، وإذا فإن هذا النوع من السجع لا يستعمله إلا من كان بارعاً مقتدرًا، ومن هنا يصفه بقوله: " وهذا الضرب أوعر السجع مذهباً، وأبعده متناولا، ولا يكاد استعماله يقع إلا نادراً" (٤).

أما صفات السجع الجيد عند الفلاسفة المسلمين فإنها تكاد تقرب من مثلتها عند النقاد والبلاغيين، فلقد حرصوا على أهمية وجود التناسب بين قصول الأسجاع، بحيث لا تطول فيضعف الأثر الموسيقي للسجع، ولا تقصر جداً فلا يتمكن المتلقى من تبيين الجرس الموسيقي لل فقرات، فضلاً عن بلوغ هذا الجرس مرتبة التأثير في النفس، فالطويل ممل، والقصير مستحقر، أما المعتدل المصارع، المتناسب الفصول، بحيث تحقق نوعاً من الاستدارة في النغمات، فهو النوع المفضل. يقول ابن سينا "ويجب أن

(١) انظر المثل السائر: ٢٥٧/١ - ٢٥٨، وراجع الطراز العلوي: ٢٢/٣.

(٢) انظر المثل السائر: ٢٥٨/١، والطراز العلوي: ٢٢/٣ - ٢٤/٢٤.

(٣) المثل السائر: ٢٥٧/١، وانظر أيضاً: حسن التوسل: ٢١٢، وجواهر الكثر: ٢٩٥، والطراز: ٣/٣.

٢٢، ومقدمة في صناعة النظم والنثر للنواجي: ٧٢، والانتقان للسيوطي: ٢٥٨/٣.

(٤) المثل السائر: ٢٥٧/١.

يكون طول الأسجاع بقدر لا يبعد له ما بين الأطراف بعداً يحى معه تخيل السجع الأول، وأيضاً فلا ينبغي أن يكون سريع الانقطاع قصيراً جداً، وينبغي أن يكون التوصل بين المصارع غير متباين، ولا مفترقاً فلا يتناسب، والموصل هو الكلام الذى له مصارع يتنفس فيما بينها كما عند أسجاع المعاطف، فهو كلام فيه تفاصيل بالفعل، وأما الذى لاتتوصل فيه، فهو المصراع الواحد، مثل المصراع الأخير، ويجب أن تكون مصارع الأسجاع والاتصالات معتدلة في القصر والطول، فإن القصير يسهي الإنسان لما يعرض من قصر مدة مطابقة الذهن إياه، فإن النهر والمعبّر إذا قصر جداً، لم يحتفل به، ولم يستعد للطفرة عليه، ولم يكن به اعتداد البتة، وأما الطويل فإنه يمل ويئسى أوله أخره، ويعدل فيه عن الواجب، مثل المعبر إلى الساحل إذا كان طويلاً جداً لم يحسن أن يطفّر عليه طفرأ، فإن فعل، لم يبعد أن يفرق في وسطه، ومثل الطريق إذا طال، فإن المترافقين يتركون سالكهم في ذلك الطريق، ويحيّدون عن مرافقته، فالطول ملول، والقصير مستحقر، ولا تكون له استدارة، أي اعتدال بأجزاء يعود بعضها علي بعض. (١)

ويلاحظ أن ابن سينا يبيّن فكرته عن أهمية تناسب الفصول علي تحقيق الاستدارة النغمية، وهي فكرة اعتمد فيها علي ما ذكره أرسطو عن الأسلوب الدوري (٢)، إلا أن المقارنة بين الفكرة عند أرسطو، وعند ابن سينا تبرز لنا أن ابن سينا قد أخطأها بعداً أعمق، ومعني أوضح، فهو يحاول بهذه الفكرة أن يكسر امتدادية الإيقاع النثري، ويسعى إلى تحقيق دائريته، ليكون ذا وزن وإيقاع يقترب من إيقاع الشعر ووزنه، فالوزن الشعري يقوم علي الاستدارة أو تكرار الإيقاع النغمي بصورة دائرية. (٣)

أما في حالة اختلاف الفصول في الطول والقصر، فإنه يجب أن يكون هناك

(١) الخطابة لابن سينا: ٢٢٧، وراجع تلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٨٩، وقارن بالخطابة لأرسطو: ٢٠٩.

(٢) انظر الخطابة لأرسطو: ٢٠٩.

(٣) مما تجدر الإشارة إليه أن جون كوين يذكر أن الشعر دائري، والنثر امتدادي، إلا أنه يذكر مع ذلك أن الشعر ليس كله دورانياً لأنه يحمل معنى، وهذا بدوره يفرض الامتداد، ومن هنا يتحقق التلاقي بين التخاليف المعنوي الذي يحققه الامتداد، والتجانس الصوتي الذي يحققه الدوران. انظر بناء لغة الشعر: ١٢٣/١١٤/٦٦.

نظام ينظم تجاور هذه الفصول بحيث تكون الفقرة الثانية أطول من الأولى، ويطلق علي هذا النوع من الكلام اسم "المتدافع" يقول ابن رشد: "ومن الكلام الموصل: المتدافع، وهو الذي لا تكون أجزاؤه نوات الفصول والعطوف متساوية، بل يكون بعضها أطول من بعض، ولكن تكون الطوال فيها والقصار منتظمة، وذلك مثل ما يسمده الكتاب عدونا من أن تكون الفقرة الثانية أطول من الأولى." (١)

ويذهب الفلاسفة - كالنقاد والبلاغيين - إلى أهمية تبعية القيم الموسيقية - ومنها السجع - للمعنى، لأن عدم تبعيتها له يفكك السياق، ويعوق الإفهام، ويحول دون بلوغ التأثير أو الأحساس بالذقة، ويحولها إلى مجرد زخرف خارجي يمكن الاستغناء عنه. يقول ابن سينا: "إنه يجب أن يكون الكلام الخطابي مقصلا، أي ذا مصاريع، وتكون التفاصيل ليس كل واحد منها يتم بنفسه، بل يجب أن يكون كل واحد منها مشوقا إلى المصراع الذي يليه الذي إنما يتم به المعنى، وهذا مثل ما قبل القصيص من العرب: إياك وما يسبق إلى النفس إنكاره، وإن كان عندك اعتذاره، فليس كل من يسمعه نكرا، يقدر أن يوسعه عزرا"، فإن كل مصراع من مصراعي هذا الكلام يحتاج إلى لفقه حتي يتم، وهذه التفاصيل تحسن عند المخاطبة بالنبرات التي تقطع وتصل." (٢)

كما يذكر ابن رشد أن الكلام المفصل الجيد هو الذي يستوفي حق المعنى، بحيث يشعر المتلقي بحق المعنى قد تم بتعلم فصوله. أما الكلام المفصل الذي ينقض قبل استيفاء المعنى، فإنه معيب؛ لأنه ورغم عنايته بالفواصل لم يحقق الإشباع الموسيقي المتوازن مع الإشباع المعرفي، يقول: "والكلام للمفصل هو الذي لا تنقض فصوله قبل انقضاء المعنى الذي يتكلم فيه، فإذا انقضت الفصول قبل انقضاء المعنى كان غير لنية في السمع من أجل أنه لم يتناه المعنى بتناهي الفصول، والسامع إنما يتشوق النهاية، ويعرض للتكلم بهذا الكلام أنه يقف عند انقضائه قبل انقضاء المعنى، فيقف في غير موضع وقف، أعنى: إذا كان المعنى أطول من الفصول، فإذا جعل التكلم نهاية فصول القول بصبغ نهايات المعنى لم يعرض له هذا." (٣)

(١) تلخيص الخطابة: ٢٩٠، راجع الخطابة لابن سينا: ٢٢٨، وقرن بالخطابة لأرسطو: ٢١١.

(٢) الخطابة لابن سينا: ٢٣٦.

(٣) تلخيص الخطابة: ٢٨٨ وقرن بالخطابة لأرسطو: ٢٠٧.

ثانياً: التوضيح:

وهو تساوي الألفاظ في البناء أو الوزن، واتفاقها في الانتهاء أو السجع^(١). ويعد قدامة بن جعفر من أوائل الذين تنبهوا إلى القيمة الموسيقية لهذه الوسيلة، إذ عدّها أحد نوعي الوزن الشعري^(٢)، كما عدّها أحسن المنازل التي تحقق للكلام الفني - شعراً ونثراً - ما أطلق عليه اسم أحسن البلاغة^(٣)، وذلك لما يتمتع به من تكثيف وتعدد للمصادر الموسيقية، فهو يضم إلى النغم الصوتي الناتج عن السجع - نغماً صوتياً آخر نابعاً من التوازن والتقابل بين أجزاء الكلام.

ويشترط قدامة لبلوغ هذه الوسيلة لوج تأثيرها الموسيقي بأن تكون غير متكلفة أو مستكرهه، يقول موضحاً صفات الترصيع وقيمته الموسيقية: "فالترصيع أن تكون الألفاظ متساوية البناء متفقة الانتهاء سليمة من عيب الاشتباه، وشين التصف والاستكره، يتوخى في كل جزأين منها متوالين أن يكون لهما جزآن متقابلان يوافقانها في الوزن، ويتفقان في مقاطع السجع من غير استكره ولا تصف، كقول بعضهم: "حتى عاد تمرضك تصرحاً، وصار تمرضك تصيحاً"^(٤).

ويعد أبو هلال العسكري هذه الوسيلة أحد أنواع السجع، ويرى أن الكلام يكون بها سجعاً في سجع، ويطلق على المثال الذي أوردته قدامة موضحاً قيمته الموسيقية، فيقول: "فالتريض والتريض سجع، والتصرّيع والتصحّيع سجع آخر، فهو سجع في سجع... وهذا الجنس إذا سلم من الاستكره فهو أحسن وجوه السجع"^(٥).

(١) انظر في تعريفه: جواهر الألفاظ لقدامية بن جعفر: ٣، والبيع في نقد الشعر لأسامة بن منقذ:

١١٦، ونهاية الإيجاز لقرازي: ٢٥، الجامع الكبير لابن الأثير: ٣٦٢، المثال السائر: ١/٣٧٧.

الإكسبر في علم التفسير: ٣٣٦، حسن التوسل: ٢٠٧، جوهرة الكنز: ٢٥٤، الطراز: ٢/٣٧٢.

(٢) انظر نقد الشعر: ٤٠.

(٣) انظر جواهر الألفاظ: ٣، وراجع مواد البيان: ١٥٦.

(٤) جواهر الألفاظ: ٣، وراجع أيضاً صناعة الكتاب لأبي جعفر النحاس: ١٧٥، قانون البلاغة لأبي

طاهر البغدادي: ٤٠٨.

(٥) كتاب الصناعتين: ٦٩ وما تجدر الإشارة إليه أن العسكري لم يذكر في باب السجع اسم =

أما ابن سنان فإنه يجعل الترصيع أحد الوسائل التي يتحقق بها التناسب اللفظي بين أجزاء الكلام المنظوم أو المنثور،^(١) ولكنه برغم اعترافه بالقيمة الموسيقية لها، فإنه يرى أنه لا يحسن "إذا تكرر وتوالى، لأنه يدل على التكلف وشدة التصنع، وإنما يحسن إذا وقع قليلاً غير نافر"،^(٢) وإذا يعلق على المثال الذي أورده قدامة بقوله: "فهذا وأمثاله إذا كان قدراً يسيراً حسن علي ما ذكرناه، فأما إذا توالى وكثرت فإنه يقيح لدلالته على التكلف، وإن كان كل منه بانفراده جيداً".^(٣) ويدل هذا على اتفاق ابن سنان مع سابقه في ضرورة تجنب التكلف والاستكراه في الوسائل التي تحقق القيم الموسيقية، حتى لا تكون هذه القيم عاملاً سالباً للقيمة الفنية في العمل الأدبي، بدلاً من أن تكون عاملاً مدعماً ومضيقاً إليها.

ويتحدث ابن شيث عن الترصيع، ولكنه يخرج به إلي ما ينطبق علي

= الترصيع خاصاً بالثر، وإنما ذكره وصفاً الشعر، فقال: الشعر المرصع (انظر كتاب الصناعتين: ٢٧١) وعقد فصلاً للترصيع خصه بالأمثلة الشعرية (انظر كتاب الصناعتين: ٣٩٠ - ٣٩٤). ولكن حديث مما يكون به الكلام سجعاً في سجع هو عينه ما يقصده بالترصيع، ونجد مثل هذا الصنيع عند الكلاص، فهو لم ينص على ذكر الترصيع، إلا أن النصوص التي ذكرها في أنواع السجع وأقسامه تشي بأنه - كالعسك - يرى أنه أحد وجوه السجع (انظر إحكام صناعة الكلام: ٢٣٤/١٤٥)، وراجع عن هذا الاتجاه أيضاً: حسن التوسل: ٢٠٧، والإيضاح في علوم البلاغة: ٥٤٧/٢.

(١) انظر سر الفصاحة: ١٨٢. وما تجدر الإشارة إليه أن ابن أبي الإصبع في حديثه عن المناسبة اللفظية، قسمها قسمين: تامة، وغير تامة. والتامة هي الإتيان بكلمات متفقات في الوزن والتقفية، أما غير التامة، فهي الإتيان بكلمات متفقات في الوزن فقط. (انظر تحرير التهذيب: ٦٧، وديع القرآن: ١٤٩، ١٥٠. وقد تابعه في هذا شهاب الدين الحلبي. انظر حسن التوسل: ٢٨٨ - ٢٩٠. وأحمد بن إسماعيل الطبري: انظر جوهر الكنز: ٢٤١/٢٤٢، ويشي حديث ابن أبي الإصبع عن المناسبة التامة، بأنها تنطبق على مفهوم الترصيع، أما حديثه عن المناسبة غير التامة، فإنها تنطبق على مفهوم الموازنة، كما يلاحظ أن جمعيته عن الترصيع (انظر تحرير التهذيب: ٢٠٢) كان محوره الشعر لا الثر.

(٢) سر الفصاحة: ١٨٢.

(٣) المصدر نفسه: ١٨٣.

التجنيس،^(١) وليس علي الترصيع بالمفهوم الذي نتحدث عنه، أما مايتوافق مع مفهوم الترصيع، فإننا نجده تحت ما أطلق عليه اسم الموازنة. يقول: "والموازنة، وهو أن تتوازن الألفاظ، وتكون السجعة رابعة، ومثاله: "وهو يطيع الأسجاع بجواهر لفظه، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه"، وهو لا يخلو من الكلفة، وإذا زاد علي هذا العدد كان أكثر (يقصد أكثر كلفة)، وأحسن ما يكون في الخطب"^(٢).

فالألفاظ في المثال المذكور متفقة الوزن، ومتماثلة الأواخر، وهذا يتفق مع مفهوم الترصيع، ويغض النظر عن اختلاط المفاهيم والمصطلحات^(٣) الذي نلاحظه في كتاب ابن شيث، الذي قد يرجع في نظر بعض الباحثين إلى الميل إلى الابتكار والإبداع^(٤)، فإننا نتساءل لماذا يشترط في هذا النوع من القيم الموسيقية أن تكون السجعة رابعة، برغم أنه يري أن فيه نوعاً من التكلف؟.

وللإجابة عن هذا التساؤل نقول: إن ابن شيث كان يسعى إلى تقريب موسيقى النثر من موسيقى الشعر، ولما كانت أوزان الشعر تقوم في الغالب على أربع تفعيلات، فإن عدد السجعيات التي يمكن أن تحقق أكبر قدر من الموسيقى في الجملة النثرية الواحدة - هو أربع سجعيات، وإذا فما يزيد عن هذا العدد يعده متكلفاً، لأنه يزيد علي الكم الموسيقي المثالي المقيس على الكم الموسيقي للشعر، ومما يدعم هذا التفسير، أنه قد أطلق علي هذا النوع من القيم الموسيقية اسم "الموازنة" لاقتربها من كلمة "الوزن"، ومن هنا يمكن القول إن ابن شيث كان ينظر إلي الترصيع أو بتعبيره - الموازنة - علي أنه يمثل قمة الكم النغمي للقيم الموسيقية.

ويشترط ابن الأثير في الترصيع أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية^(٥)، ولذا يعترض علي من

(١) انظر معالم الكتابة: ٧٦.

(٢) انظر المصدر نفسه: ٨٢.

(٣) لاحظ أن السجع العالي عنده يمكن أن يخل تحت مفهوم الترصيع.

(٤) انظر ملامح الشخصية المصرية في الدراسات البيانية: د. مصطفى الصاوي الجويني:

٤٣٥/٤٣٨.

(٥) المثل الصائري: ٢٧٧/١.

أجاز اختلاف أحد ألفاظ الفصل الأول عما يقابله من الفصل الثاني، لأنه يخالف من وجهة نظره حقيقة الترصيع^(١).

ومن الأمثلة التي يوضح بها القيمة الموسيقية للترصيع: "قول الحريري في مقاماته: "فهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه"، فإنه جعل الـ"الفاظ للفصل الأول مساوية لألفاظ الفصل الثاني وزناً وقافية، فجعل "يطبع" بإزاء "يقرع" و"الأسجاع" بإزاء "الأسماع" و"جواهر" بإزاء "زواجر" و"لفظه" بإزاء "وعظه"^(٢)، ومن هذا يتضح ثراء النغم الموسيقي للترصيع لتقابل السجعات واتفاق الأوزان.

ويناء على ماشرطه في حقيقة الترصيع، يبين ما وافقه وما خالفه من خطبة لابن نباتة، يقول: "وقد ورد هذا الضرب كثيراً في الخطب التي أنشأها الشيخ الخطيب عبد الرحيم بن نباتة رحمه الله، فمن ذلك قوله في أول خطبة: "الحمد لله عاهد أزمة الأمور بعزائم أمره، وحاسد أئمة النور بقواصم مكره، وموفق عبيده لمغانم ذكره، ومحقق مواعيده بلوزام شكره"، فالألفاظ التي جاءت في الفصلين الأولين متساوية وزناً وقافية، والتي جاءت في الفصلين الآخرين فيها تخالف في الوزن، فإن "مواعيد" تخالف وزن "عبيد"، ولاتخالف قافيتها التي هي الدال"^(٣)

فشروط الترصيع من وجهة نظر ابن الأثير- قد تحققت عند ابن نباتة في الفصلين الأولين، أما الفصلان الأخيران، فقد أخل بشروط الترصيع فيهما لاختلاف أحد الألفاظ في الوزن عما يقابله في الفصل الآخر، ومن ثم فهما مسجوعان فقط.

ويبدو أن الذي دفع بابن الأثير إلى اشتراط توافق الألفاظ في الوزن والقافية في فصول الكلام المرصع، أنه وضع حدوداً فاصلة بين الأنواع المختلفة للقيم الموسيقية، ولئن كان الأساس في الترصيع هو السجع، فإنه لا بد أن يختلف عن مفهوم السجع، وإلا لما كان هناك مايدعو إلى تسميته بالترصيع، فالسجع- كما تقدم- لايشترط فيه

(١) انظر المصدر نفسه: ٢٧٨/١.

(٢) المصدر نفسه: ٢٧٨/١. وانظر الجامع الكبير: ٢٦٤، والطراز للطرزي: ٢٧٤/٢.

(٣) المثل السا

تساوى الفصول، أو توافق ألفاظها فى الوزن والقافية، بينما تُعدُّ هذه الشروط أساسية وجوهرية لتحقيق الترصيع، ومن هنا فإنه يمكننا القول إنه إذا كان السجع أكثر مرونة وطواعية فى الاستعمال، فإن الترصيع - بقيوده وضوابطه - يتميز عنه بكثافة الكم النفسى، وثراء القيمة الموسيقية، ومما لاشك فيه أن توافق الألفاظ وتشابه الصيغ الذى فى الأسماع من المختلفة والمتباينة (١)

ثالثاً: الموازنة:

وهى تساوى أوزان ألفاظ الفواصل أو المقاطع فى الكلام المنثور (٢). ويسمىها قدامة "اعتدال الوزن" (٣). وتأتى عنده فى المرتبة الثالثة من حيث القيمة الموسيقية بعد الترصيع والسجع، ولكن هذا الترتيب لا يقلل من قدرتها على الإسهام فى توفير القيم الجمالية التى تحقق للكلام المنثور "أحسن البلاغة".

وليبين الفرق بينها وبين الترصيع والسجع، يضرب قدامة مثالين يلقى بهما الضوء على جماليتها، وحجم الكم الموسيقى فيها، يقول "ثم اعتدال الوزن كقوله: أصبر على حر اللقاء، ومضض النزال، وشدة المصاع، ويوم المراس". ولو قال على حر الحرب ومضض المنازلة، وشدة الطعن، ومدومة المراس - لبطل رونق التوازن، لأن اللقاء والنزال والمصاع والمراس بوزن واحد، فى الحركة والسكون والزوائد، ومثاله قوله: "إذا كنت لا تؤتى من نقص كرم، وكنت لا أوتى من ضعف سبب، فكيف أخاف منك خيبة أمل، أو عدولا عن اغتفار زلل، أو فتورا عن لم شعث، أو إصلاح خلل فجعل نقصا بإزاء ضعف، وكروما بإزاء سبب، وعدولا بإزاء فتور. مناسبة فى التقدير، وموازنة فى البناء، ولو جعل مكان كرم سماعة، ومكان سبب شكرا، لبطل التوازن" (٤).

فالموازنة لاتعتمد - كالترصيع - على موازنة وصنع الأجزاء كلها، كما لاتعتمد -

(١) انظر جواهر الكنز: ٢٥٤.

(٢) انظر عن تعريفها: الجامع الكبير لابن الأثير: ٢٧٠، المثل السائر: ٢٩١/١، الإكسير فى علم التقسيم: ٣٢٧، حسن التومل: ٢٠٩، الإيضاح للقرينى: ٥٥٢/٢، الطراز: ٣٨/٣.

(٣) انظر جواهر الألفاظ: ٤.

(٤) جواهر الألفاظ: ٤، وراجع سر القصاحة: ١٦٣، وقانون البلاغة: ٤٠٨.

كالسجع- على تماثل الفواصل، وإنما تعتمد على اتفاق أوزان كلمات الفواصل فقط. ومن هنا فإنه برغم قلة الكم الموسيقى لها مقارنة بالكم الموسيقى للترصيع أو السجع، إلا أنها تعد أكثر طواعية في الاستعمال، لخلوها من القوافي التي قد تبدو- في بعض الأحيان - متكلفة مجتنبية في الترصيع أو التسجيع.

ويعد أبو هلال العسكري هذه الوسيلة - أحد وجوه السجع، وهي عنده أن تكون الأجزاء متعادلة، وتكون الفواصل على أحرف متقاربة المخارج، إذا لم يمكن أن تكون من جنس واحد^(١).

ونلاحظ هنا أن أبا هلال - كقدامة - يرى أنها أقل قيمة موسيقية من وجهي السجع الآخرين اللذين تكون الأجزاء فيهما إما متوازنة متعادلة ومتفقة الفواصل فقط^(٢)، وإما متوازنة متعادلة، وكل كلمة في الجزء الأول متفقة في الفواصل مع ما يقابلها في الجزء الآخر^(٣)، ولذا يصرح بأن الموازنة دون هذين الوجهين^(٤).

(١) كتاب الصناعتين: ٢٦٩ وما تجدر الإشارة إليه أن الكلامي - كالعسكري - يجعل الموازنة، وإن لم ينص على اسمها - ضمن أنواع السجع، ففي حديث عن السجع المتقاد يذكر أن منه ما تتقارب فيه حروف الفواصل (انظر إحكام صنعة الكلام: ٢٢٤). كما يطلق على أحد أنواع السجع اسم المضارع، وهو الذي تتشابه حروفه ولا يتلقأ آخرها، مثل كلمتي صرّ وصلّ، وكلمتي نصر، ونصل. ويلاحظ أن هذا النوع يمكن أن يندرج تحت الموازنة لاتفاق الكلمات فيه في الوزن مع اختلاف الحرف الأخير، كما يمكن أن يندرج تحت الجنس الناقص (انظر إحكام صنعة الكلام: ٢٢٦). ولعل في هذا ما يؤكد أن اختصاص السجع بالذكر من دون سائر القيم الموسيقية يرجع إلى أنه في نظر الكلامي يضم أغلب هذه القيم، وما يجدر بالذكر أيضاً أن ما يقصده ابن شيث بالسجع العاطل يمكن أن ينطبق على مفهوم الموازنة (انظر معالم الكتابة: ٦٩) أما ما ذكره تحت عنوان الموازنة فقد بينا أنه يدخل تحت الترصيع (انظر معالم الكتابة: ٨٢) ويتفق معه في هذا ابن أبي الأصمعي انظر تحرير التحرير: ٢٨٦، ويتابعه صاحب جواهر الكنز: ٢٤٣، كما يجعل شهاب الدين الحلبي الموازنة أو كما يسميها المتوازن أحد أنواع السجع، انظر حسن التوسل: ٢٠٩/٢١٠، كما يعدها العلوي أحد وجوه السجع، انظر الطراز: ٣٨/٢.

(٢) كتاب الصناعتين: ٢٦٨.

(٣) انظر المصدر نفسه: ٢٦٩.

(٤) انظر المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

ويرغم اشتراطه أن تكون الفواصل في الموازنة متقاربة المخارج، متعادلة البناء، وليس كما قال قدامة معتدلة الأوزان فقط، أي أنه يريد أن يقربها من الوجهين الآخرين في السجع، إلا أنه يرى أنه لو جاءت هذه الفواصل مسجوعة لكان ذلك أحسن، فهو يقول معلقاً على المثال الثاني الذي ذكره قدامة: "ولو كان بدل" ضعف سبب" كلمة آخرها "ميم" ليكون مضاهياً لقوله "نقص كرم" لكان أجود، وكذلك القول فيما بعده^(١). ولا شك أن في هذا ما يؤيد ما ذكرناه في بداية هذا الفصل من أن النقاد العرب كانوا يحرصون على توفير أكبر قدر ممكن من القيم الموسيقية في النثر الفني.

ويجعل ابن سنان الموازنة من ضروب المناسبة بين اللفظين^(٢)، ويذكر أنها تؤثر في الفصاحة، وأن الشعراء الحذاق والكتاب البلغاء يعتمدونها^(٣). ويؤيد هذا ما لاحظته على نثر القرنين الثاني والثالث الهجريين، حيث استطاع كتاب هذين القرنين أن يوفروا لنثرهم الفني قيمه الموسيقية عن طريق الموازنة في غالب الأمر، وذلك لأن نسبة استعمالهم للسجع قليلة، إذا قورنت بنسبة استعمال كتاب القرن الرابع الهجري له، يقول: "ومن الكتاب المحدثين من كان يستعمل السجع كثيراً، ولا يكاد يخل به، وهو أبو إسحاق إبراهيم بن هلال الصايي، وأبو الفرج المعروف بالبيضاء، ومنهم من كان يتركه ويتجنبه وهو أبو الفضل محمد بن الحسين بن العميد، وطريقة غير هؤلاء استعماله مرة، ورفضه أخرى، بحسب ما يوجد من السهولة والتيسير أو الإكراه والتكلف، فاما عبد

(١) كتاب الصناعتين: ٣٦٩ وانظر المصدر نفسه: ٣٧٠.

(٢) انظر سر الفصاحة: ١٦٢، وما تجدر الإشارة إليه أن ما أشار إليه ابن أبي الإصبع في حديثه عن المناسبة اللفظية غير التامة يمكن أن ينطبق مع مفهوم الموازنة (انظر تحرير التحبير: ٣٦٧، ويديع القرآن: ١٤٩) كما نجده في موضع آخر يقترب من مفهوم الموازنة إذ يذكر تحت باب المائلة، أنها تعني تماثل الفاظ الكلام أو بعضها في الزنة دون التقفية، ويذكر من أمثلتها قول الله تعالى: "وما أترك ما الطارق، النجم الثاقب، إن كل نفس لما عليها حافظ" فالطارق والثاقب وحافظ متماثلات في الزنة دون التقفية (انظر تحرير التحبير: ٢٩٧، ويديع القرآن: ١٠٧) ولا شك أن هذا المثال ينطبق عليه مفهوم الموازنة.

(٣) انظر سر الفصاحة: ١٦٢.

الحميد بن يحيى، وعبد الله بن المقفع، وأبو الربيع محمد بن الأثير، وجعفر بن يحيى بن خالد، وإبراهيم بن العباس، وسعيد بن حميد، وأبو عثمان الجاحظ، وأبو علي البصير، وأحمد بن يوسف، وإسماعيل بن صبيح، ومحمد بن غالب، ومحمد بن عبد الله الأصفهاني، وابن ثوبان، وأبو الحسين أحمد بن سعد، وأبو مسلم محمد بن بحر، وأشباههم فإن السجع فيما وقعت عليه من كلامهم قليل، ولكنهم لا يكادون يخلون بالمناسبة بين الألفاظ في الفصول والمقاطع إلا في اليسير من المواضع^(١).

ومن هذا النص يمكن القول إن ابن سنان يرى أنه يجب ألا يخلو النص الأدبي من أي وسيلة تحقق له قيمة الموسيقى، فإذا خلا من السجع، فإنه يجب ألا يخلو من الموازنة، أو الازدواج، ويعني هذا أن القيم الموسيقية جزء جوهري من المقومات الفنية للنثر الفني، ومن هنا فإن تركها وخلو النص الأدبي منها يقلل من قيمته، ويتلك هذا القول من خلال نقده لأحد النصوص التي أخلت بالمناسبة بين الألفاظ في الفصول والمقاطع. يقول: "وأما قول أبي الحسين بن سعد في بعض رسائله: وقد عرفت القدر فيما تراخى من كتبك، وأبطأ عني من برك، ورجعت فيما اتفق من حال الجفاء في هذه الوهلة إلى ما عرفت صحته من العهد، وخلوصه من الود، فلم أجد لسوء الظن مساعاً، ولا لظاهر الإعراض قبلاً، لأنك الأخ المبلو أخباره، المتكافئة في الجميل أفعاله، غير أن النفس تستوحش لما تنكر من حيث عرفت، وتتم من حيث حمدت، ويتضاعف عليها الأسف للجفاء إذا وقع من معدن البر، والارتياح إذا كان رديفاً للثقة، وأرجو أن أكون من تلون الزمان فيك على أمن، ومن وفاته بعهد موثك على أقوى أمل.

فإن في هذا الكلام تركاً للمناسبة بين الألفاظ، لأن - قبولا - ليس على وزن "مساع" و "تستوحش" ليس بإزائها كلمة، لأنه كان ينبغي أن يقال: تستوحش لما تستنكر من حيث عرفت، وتنفّر مما تدم من حيث حمدت، أو غير تستنكر من الألفاظ

(١) سر الفصاحة: ١٦٧. وما يجدر بالذكر أن أسامة بن منقذ يشير إلى غلبة القدماء بالموازنة وتركهم السجع، فيقول: "وكان المتقدمون يتركون السجع لكن تكون كلماتهم موازنة وفصولهم متقابلة وهي طريقة أمير المؤمنين علي عليه السلام وطريقة ابن المقفع وسهل بن هارون وغيره". انظر البديع في نقد الشعر: ٢٩٥ / ٢٩٦. وراجع تحرير التعبير: ٤١٥.

التي تكون مناسبة لتستوحش، وكذلك "البر" لا يناسب "الثقة" في الصيغة، و"أمن" ليس على وزن "أمل"، وهذا ليس بعيب فاحش، وإنما هو ترك للأفضل والأولى من اعتماد المناسبة^(١).

ويبدو من هذا النقد أن ابن سنان - وإن كان يرى أن ترك المناسبة بين الألفاظ في الفواصل والمقاطع لا يعد عيباً فاحشاً - إلا أنه يرى في الوقت نفسه أنه مما يقلل القيمة الفنية للنص الأدبي، وذلك لأنه "ترك للأفضل والأولى"، أو بعبارة أخرى ترك لقيمة موسيقية يمكن بواسطتها تحقيق الجمال الفني والتأثير النفسي.

ويبين ابن الأثير القيمة الجمالية والتأثيرية للموازنة فيقول: "وللكلام بذلك طلاقة ورونق وسببه الاعتدال؛ لأنه مطلوب جميع الأشياء، وإذا كانت مقاطع الكلام معتدلة، وقعت من النفس موقع الاستصسان، وهذا لامراء فيه لوضوحه"^(٢).

فجمال الموازنة - عنده - يرجع إلى ما تحدثه من الانتظام الوزني بين الكلمات، الذي يتوافق بدوره مع الميل النفسي نحو الانتظام، ومن هنا يستطيع الكلام المعتدل المقاطع أن يشرى وجدان المتلقى ويمتعه بنغماته، ولذا ينكر أن القيم الموسيقية في القرآن لا تكاد تخرج عنها وعن السجع، يقول "وأمثال هذا (يقصد ما ذكره من أمثلة الموازنة) في القرآن كثير، بل معظم آياته جارية على هذا النهج، حتى إنه لا تخلو منه سورة من السور، ولقد تصفحته فوجدته لا يكاد يخرج منه شيء عن السجع والموازنة"^(٣).

ويبدو أن النص على كثرة هاتين القيمتين في القرآن - يرجع إلى ما بينهما من تقارب وهو الاعتدال، ولما بينهما من تفاوت في الكم النغمي، إذ يزيد الكم النغمي للسجع عن نظيره في الموازنة، يقول: "وهذا النوع من الكلام (يقصد الموازنة) هو أخو

(١) سر الفصاحة: ١٦٨.

(٢) المثل السائر: ٢٩١/١، وراجع الجامع الكبير: ٢٧٠، وشرح نهج البلاغة لابن أبي الحديد:

١٥٤/٣، والإكسير في علم التفسير: ٣٢٧.

(٣) المثل السائر: ٢٩٢/١.

السجع في المعادلة تون المعاشة. لأن في السجع اعتدالاً وزيادة على الاعتدال^(١). فالموازنة والسجع قيمتان متتويتان يجمعهما أساس واحد، ومن هنا فإن الاعتدال يعد أساساً جوهرياً في سور القرآن، فإذا زيد على هذا الأساس كان السجع، أى أن القرآن ينوع قيمه الموسيقية بين الموازنة والسجع، ويضاف إلى ما تقدم أن هذين النوعين لا يدلان على التكلف إذا قورنا بالترصيع، ومن هنا ينفي ابن الأثير وجود الترصيع في القرآن^(٢).

وإذا كان الفلاسفة المسلمون لم يشيروا إلى الترصيع في حديثهم عن القيم الموسيقية في الخطابة، فإن الموازنة قد نالت منهم بعض الاهتمام، إذ يذكر ابن سينا لها خمس حالات تقوم في محورها على المعادلة بين الأجزاء أو الأوزان، يقول: "والعرب أحكام أخرى في جعل النثر قريباً من النظم، وهو خمسة أحوال:-

أحدها: معادلة ما بين مصاريع الفصول بالطول والقصر.

والثاني: معادلة ما بينها في عدد الألفاظ المفردة.

والثالث: معادلة ما بين الألفاظ والحروف حتى يكون، مثلاً: إذا قال: بلاء جسيم، قال بعده: وعطاء عظيم، لا عرف عظيم.

والرابع: أن يناسب بين المقاطع الممدودة والمقصورة، حتى إذا قال: بلاء جسيم، قال بعده مثلاً: نوال عظيم، ولم يقل: موهب عظيم، وإن كانت الحروف متساوية العدد.

والخامس: أن يجعل المقاطع متشابهة، فيقال: بلاء جسيم، ثم لا يقال منيخ عظيم، بل يقال: مناخ عظيم، حتى يكون المقطعان الممدودان يمتدان نحو هيئة واحدة، وهو إشباع الفتحة^(٣).

(١) المصدر نفسه: ٢٩١/١.

(٢) انظر المصدر نفسه: ٢٧٧/١.

(٣) الخطابة: ٢٢٥.

ويلاحظ هنا أن ابن سينا يوسع من دائرة الموازنة، حتى تحقق الهدف المنشود بها، وهو جعل النثر قريباً من النظم، ولذا تتعدد - عنده - إمكاناتها الموسيقية. فهو لا يكتفى باتفاق الفواصل في الوزن فقط، وإنما يهتم إلى جانب هذا باتفاق هذه الفواصل في الطول والقصر، وفي عدد الألفاظ، وفي مراعاة هيئة النطق، حتى تتساوى كلها في التقخيم أو الترفيق أو الإشباع، أو غير ذلك من هيئات النطق.

كما نلاحظ أن الأمثلة التي ذكرها في الحالات الثالثة والرابعة والخامسة - تؤكد أن مفهوم الموازنة يشمل التناسب أو التوازن بين الجمل أو الفصول، وأنه لم يعد مقصوراً على كلمات المقاطع، وإنما يمتد إلى الكلمات التي تسبقها.

وبناء على ذلك يمكن القول إن حديث ابن سينا عن مراعاة المعادلة بين الألفاظ والحروف يمكن أن يندرج تحت مفهوم الترصيع، مما يدل على أنه نظر إلى الترصيع بوصفه قيمة موسيقية تحقق الموازنة وتتدرج تحت حالاتها، ولذا لم يفرد به حديث خاص. وذلك عكس السجع الذي يربطه بتشابه حروف الأجزاء، ويجرس اللفظ الواحد، أي أنه قد يتحقق في المقاطع فقط دون بقية كلمات الفصول. ومن ثم فقد يخفق في تحقيق الموازنة، يقول: "وأما السجع وتشابه حروف الأجزاء، فهو شيء لا يتعلق بالموازنة، وهو خاصة للعرب، وله غناء كبير في اللفظ، وكل هذا لا يخرج النثر إلى النظم"^(١)، ولذا نجده - كما ذكرنا فيما سبق - يشير إلى أهمية تناسب الأسجاع في الطول والقصر.

ولا نجد مثل هذه النظرة عند ابن رشد، إذ يكتفى بالإشارة إلى مفهوم الموازنة دون ذكر اسمها أو توسيع لمفهومها^(٢).

رابعاً التجنيس:

وهو نوعان:

(١) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(٢) انظر تلخيص الخطابة: ٢٨٧.

١ - تام أو حقيقى، وفيه تتشابه الكلمتان لفظاً، حيث تتساوى حروفهما فى التركيب والوزن، ولكنهما يختلفان فى المعنى ^(١)، وعاد هذا النوع - عند ابن الأثير - على الألفاظ المشتركة ^(٢).

ب- غير تام أو مشبّه بالحقيقى، وهو ما يفترق أحد وجوه التشابه سواء أكان ذلك نوع الحروف أم عددها أم ترتيبها أم وزنها، ويقوم هذا النوع فى الغالب على اشتقاق لفظ من لفظ، أو تقديم بعض الحروف أو تأخيرها، أو زيادة بعض الحروف أو نقصانها، أو تصحيف بعض الحروف، أو اختلاف شكل الضبط، أو عدم توافق الكلمتين فى الجنس، كأن تكون إحداها اسمية والأخرى فعلية، أو يتكرر جزء من الكلمة يعطى معنى مستقلاً، أو بإحداث تشابه بين كلمة واحدة وبين كلمتين يكوّنان معاً صورتها ^(٣).

(١) انظر كتاب الصناعتين لأبى هلال العسكري: ٤٢٨، حيث يذكره تحت اسم التعطف، وهو عنده أن تذكر اللفظ ثم تكرره والمعنى مختلف، وهو ما يتفق مع التجنيس التام، وانظر أيضاً العمدة لابن رشيقي: ٣٢١/١، حيث يذكره تحت اسم تجنيس الماشئة، وانظر سر الفصاحة: ١٨٥/١٨٧، وشرح مقامات الحريري للشرىسي: ١١٤/٣، وإحكام صناعة الكلام للكلامى: ٢٢٧، حيث يذكر أن من أنواع السجع نوعاً سماه السجع المشكل، وهو ما يأتى متفق اللفظ مختلف المعنى وهو يتفق مع مفهوم الجناس التام، ولعل ما دفعه إلى جعله أحد وجوه السجع - أنه يأتى فى الغالب فى أواخر الفصول، ويذكر أنه يكثر فى كتابات أبى الفتح البستى ت ٤٠٠ هـ، والحصري القيروانى ٤٥٣ هـ، والمجيد بن أبى الشغباء العسقلانى المتوفى بمصر ٤٨٢ هـ (انظر إحكام صناعة الكلام: ٢٢٧-٢٤٠) وانظر أيضاً المثل السائر: ٢٦٢/١-٢٦٧، وجواهر الكنز: ٩١، والاتقان للسيوطى: ٣١٠/٣.

(٢) انظر المثل السائر: ٥١/١-٢٦٧/٢٦٢.

(٣) انظر البديع لابن المعتز: ٢٥-٣٥، ونقد الشعر لقدامة: ١٦٢، وجواهر الألفاظ: ٤، والوساطة: ٤١ - ٤٦، وكتاب الصناعتين: ٣٢٠ - ٣٤١، والعمدة: ٣٢٢/١-٣٢٩، ومواد البيان: ١٧٧ - ١٨٢، وسر الفصاحة: ١٨٧ - ١٩١، وأسرار البلاغة: ١٧/١٨-٢٤/٢٢-٢٧، وقانون البلاغة: ٤٠٩/٤٢٨، وشرح مقامات الحريري للشرىسي: ١٢٢/٣ - ١٢٥، وإحكام صناعة الكلام للكلامى: ٢٣٦ - حيث يدخل عنده تحت السجع المضارع، وانظر البديع فى نقد الشعر لابن منقذ: ١٢-٣٤، ومعامل الكتابة لابن شيث حيث يذكره تحت مصميات مختلفة منها الرجوع والرد ص ٧٠، والترصيع ص: ٢٧١، والتعميم ص: ٧٣، والتجنيس ص: ٧٣، والتعديل ص: ٧٨، وانظر مفتاح العلوم للسكاكي: ٢٠٢-٢٠٣، والمثل السائر لابن الأثير: ٢٦٨/١ - ٢٧٧، وبيع القرآن: ٢٧ - ٣٠، وشرح نهج البلاغة لابن أبى الحديد: ٢٧٦/٨-٢٨٧، وجواهر الكنز: ٩٢/٩٢، والطراز: ٢٥١/٣ - ٢٥٢، وتمام الترتيب للصندى: ٢٢٦/٢٢٥، والمنزج البديع للسجلماسى: ٤٨٥ - ٤٩٠، والاتقان للسيوطى: ٣١١/٣-٣١٢.

وتكمن القيمة الموسيقية للتجنيس فيما يحدث تشابه الحروف أو بعضها من نغم صوتي يؤثر في النفس، ويستعمل المثلقي، ففي التجنيس التام والتجنيس الذي تكون فيه الكلمتان من جنسين مختلفين كالاسم والفعل، والتجنيس الذي يكون فيه أحد الفاظه مكوناً من كلمة وبعض أخرى، أو من كلمتين تكونان معاً صورة الكلمة الأخرى - نجد أن اللفظ يتكرر في النطق، ولكن المعنى مختلف، مما يجعل النفس تتشوف إلى الوقوف على المعنيين المختلفين، فينضاف إلى الوقوع النغمي وعمل السمع إليه لذة البحث والتعرف^(١).

كما أننا نجد في التجنيس الذي يزداد فيه حرف على آخر الكلمة الثانية - نوعاً من المفاجأة تكسر التوقع النغمي، إذ أن المثلقي حين يسمع بداية الكلمة الثانية - بعد سماعه الكلمة الأولى - يتوقع أنها هي نفسها، وأنها جاءت لتؤكد الكلمة الأولى، ولكن زيادة حرف على ما كانت عليه الأولى يهز هذا التوقع، ويقاذه بكلمة مختلفة المعنى، فيبهتز للقدرة على التنوع الصوتي والتلوين الدلالي^(٢)، ونشعر بمثل هذا الإحساس - وإن كان بصورة أقل - في التجنيس الذي يزداد فيه حرف في بداية الكلمة^(٣)، كما يمكن الإحساس بالنغم الموسيقي لبقية أنواع التجنيس لأنها تعتمد في محورها على تشابه بعض الحروف سواء اختلفت مواقعها أم شكل ضبطها.

ولكي يحقق التجنيس دوره النغمي، فإنه يجب ألا يكون متكلفاً، أو كثيراً كثرة مفرطة، كما يجب أن يكون تابعاً للمعنى محققاً للفائدة، يقول عبد القاهر: "وأما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً ... إن ما يعطى التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى، إذا لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن،

(١) انظر أسرار البلاغة: ٢٥، وقانون البلاغة لأبي طاهر البغدادي: ٤٢٨، وجواهر الكثر: ٢٩١، وتعلم

المثنون: ٣٢٥، والاتقان للصيرفي: ٣١٠/٣.

(٢) انظر أسرار البلاغة: ٢٦.

(٣) انظر أسرار البلاغة: ٢٦/٢٧.

ولما وجد فيه إلا معيب مستهجن، ولذلك تم الاستكثار منه، والوارع به، وذلك أن المعاني لا تدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه، إذ اللفاظ خدم للمعاني والمصرفة في حكمها، وكانت المعاني هي المالكّة سياستها، المستحقة طاعتها، فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن جهته، وأحاله عن طبيعته، وذلك مظنة من الاستكراه، وفيه فتح أبواب العيب والترعيز للشين^(١).

فالتجنيس لا يحسن إلا إذا كان من مقتضيات النظم، بحيث يصبح عدم استعماله جوراً على حق المعنى، وهو في هذه الحالة يخرج عن كونه حلية زخرفية ليصبح عاملاً أساسياً وفعالاً في السياق، وتتدفق عنه صفة التكلف والاستكراه، لأن إرادة التجنيس دون مراعاة أمر المعنى - تتم عن ظل في الرؤية، وضعف في الموهبة، يقول عبد القاهر: "ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه وأحقه بالحسن وأولاه - ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه وتأهب لطلبه، أو ما هو لحسن ملاحظته - وإن كان مطلوباً - بهذه المنزلة، وفي هذه الصورة، وذلك كما يمثلون به أبداً من قول الشافعي - رحمه الله تعالى، وقد سنل عن النبيذ فقال: أجمع أهل الحرمين على تحريمه"^(٢).

ويدل الاستشهاد بقول الإمام الشافعي على أن القدماء كانوا أكثر مراعاة لما يجب أن يكون عليه التجنيس الجيد، وإذا صرح عبد القاهر بهذا، فيقول: "ولست تجد هذا الضرب يكثر في شيء ويستمر - كثرته واستمراره في كلام القدماء"^(٣). أما المحذون فقد أسرفوا في استخدامه حتى أصبح في بعض الأحيان عبئاً ثقيلاً على المعنى، وحلية زخرفية خارجية جوفاء^(٤).

ويحرص الفلاسفة على أن يكون اللفظان المتجانسان أو المكرران مختلفين في

(١) المصدر نفسه: ١٧/١٨، وراجع من: ٢٢ من المصدر نفسه.

(٢) المصدر نفسه: ٢٠، وراجع من: ٢٢ منه

(٣) أسرار البلاغة: ٢١ وراجع العدد: ٣٣٦/١.

(٤) انظر أسرار البلاغة: ١٨، وراجع سر القصاحة: ١٨٥، والعدد: ٣٢٩/٣٢٨/١.

المفهوم؛ لأن ذلك يجعل الكلام لذيذاً، فاختلاف المعنى يبعث الذهن على البحث عن المعاني المختلفة، فيضاف إلى لذة التكرار لذة الكشف والتعرف، وفي هذا ما يجعل هذا الكلام سهل الفهم والحفظ، ويشي هذا بأن التجنيس أو التكرير - عندهم - تابع من المعنى، ومؤد لحقه، وليس محسناً خارجياً (١).

خامساً: التناسب المعنوي:-

ونذكر من وجوه الطباق والمقابلة والتقسيم:

يتضح من حديثنا عن الوسائل السابقة أن النقاد والبلاغيين قد اشترطوا فيها جميعاً تبعيتها للمعنى وعزويتها في السياق، ومعنى هذا أن التلاقى أو التجاوب بين التناسب اللفظي والتناسب المعنوي أمر تفرضه جودة العمل الأدبي، وتستدعيه طبيعة الإبداع، وإذا نلاحظ أن الوسائل الموسيقية التي أرجعوا منبع الموسيقى فيها إلى التناسب المعنوي - تتضمن - في الغالب - من ضروب التناسب اللفظي ما يؤكد تداخل الجانبين وتضافرها، ويشي في الوقت نفسه بتكامل المتعتين الحسية والعقلية وتدعيم إحداها للأخرى.

ففي الطباق: وهو أحد وجوه التناسب المعنوي - وهو الجمع بين الشيء وضده (٢)، نجد أن التجنيس التام الذي تتفق فيه الكلمتان لفظاً لا معنى - يمكن أن يندرج تحت كما نجد أن ما أطلق عليه قدامة عكس اللفظ (٣)، مثل قول القائل: أشكر من أنعم عليك، وأنعم على من شكرك - يمكن أن يدخل تحت الجنس غير التام، كما أن الطباق قد يقع في جمل متناسبة في الطول والقصر، أو بها ضرب من الموسيقى اللفظية كالسجع والموازنة، مثل قول النبي صلى الله عليه وسلم للأتصار: "إنكم لتكثرنون

(١) انظر الخطابة لابن سينا: ٢٢٧/٢٢٦، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٨٨ - ٢٩١.

(٢) انظر: الهميع لابن المقز: ٣٦، ونقد الشعر لقدامة: ١٤٢، والوساطة للقاضي الجرجاني: ٤٤، وكتاب الصناعتين: ٣٦٦، ومواد البيان: ١٨٢، وسر الفصاحة: ١٩١، وأسرار البلاغة: ٢٨، والهميع

في نقد الشعر لابن مقز: ٣٨/٣٧، والمثل السائر: ١٤٢/٣، والطراز للطوسي: ٢٧٧/٢.

(٣) انظر جواهر الالفاظ: ٤، وكتاب الصناعتين: ٣٦٨، وسر الفصاحة: ١٩٠/١٩١.

عند الفزع، وتقلون عند الطمع^(١)، فكلمتا^(٢) تكثرون - تقلون^(٣) تقمان في جملتين متساويتين موسيقياً - فضلاً عما بهما من سجع^(٤) الفزع - الطمع، ومثل قول القائل: وإنما هو مالك وسيفك، فازرع بهذا من شكرك، واحصد بهذا من كفرك^(٥)، فكلمتا^(٦) "أزرع - احصد" و"شكرك - كفرك" واقعة في جملتين متساويتين في الطول، فضلاً عن السجع الموجود في "شكرك - كفرك".

وينطبق هذا الأمر على المقابلة - وهي أحد وجوه التناسب المعنوي، وهي الإتيان بمعان متوافقة ثم يؤتى بما يضاد ذلك على الترتيب^(٧)، ففضلاً عما يحقق الإمتاع العقلي من متابعة المتوافقات والمتضادات - نجد أن هذه المقابلات تخرج في غالب الأمر في جمل متساوية في الطول أو القصر، كما أنها قد تتضمن تسجيماً أو موازنة أو غير ذلك من ضروب التناسب اللفظي. ومن ذلك قول القائل: أهل الرأي والنصح لا يساويهم نوى الأفن والغش، وليس من جمع إلى الكفاية الأمانة كمن جمع إلى العجز الخيانة^(٨)، فهذه المقابلات - كما يقول قدامة: " في غاية المعادلة، لأنه جعل بإزاء الرأي الأفن، وبإزاء النصح الغش، وفي مقابلة الكفاية العجز، وفي مقابلة الأمانة الخيانة^(٩) فالموافقة بين المتضادات في هذا المثال قد تحققت على أحسن صورة، سواء من حيث وضع كل كلمة إزاء ما يضادها، أم من حيث تناسب الجمل المتضادة، أم من حيث توازن بعض كلماتها مثل: " رأي - أفن" و " نصح - غش"، أم من حيث توازنها وسجعها مثل: "الأمانة - الخيانة".

كما يقوم التقسيم في الغالب - وهو الوجه الثالث من وجوه التناسب المعنوي، وهو تقسيم الكلام قسمة مستوية تحتوى على جميع أنواعه ولا تخل بشيء منها، ولا

(١) كتاب الصناعتين: ٣١٨.

(٢) جواهر الألفاظ: ٧.

(٣) انظر نقد الشعر لقدامية: ١٢٣، جواهر الألفاظ: ٥، وكتاب الصناعتين: ٣٤٦، ومواد البيان: ٢٠٦.

وسر الفصاحة: ٣٥٨، تحرير التحبير: ١٧٩.

(٤) جواهر الألفاظ: ٥، وكتاب الصناعتين: ٣٤٧.

(٥) جواهر الألفاظ: ٥.

تدخل بعضها في بعض (١) - على التناسب بين الجمل، فضلاً عما يتضمنه من قيم موسيقية أخرى، ومما يوضح هذا ما أورده قدامة من قول القائل: "فإنك لم تخل فيما بدأتني به من مجد أثلته، وشكر تعجلته، وأجر ابخرته" (٢). فالأقسام هنا متناسبة في الطول، كما أن كلمات: "مجد - شكر - أجر" متفقة في الوزن فضلاً عن السجع في كلمات: "شكر - أجر" و"أثله - تعجلته - ابخرته".

مما تقدم يتضح أن الوسائل التي تحقق التناسب المعنوي إذا لم تتضمن سجعاً أو ترصيعاً أو موازنة أو تجنيساً، فإنها لا تعم تناسب الجمل في الطول والقصر، وهذا أدنى درجة في القيم الموسيقية، ومعنى هذا أن وجوه التناسب المعنوي تحدث التلون النفسى الذى تتصافر فيه لذة التعرف على جوانب المعنى مع لذة الإشباع الموسيقى الذى تتسلل نغماته - حتى فى أدنى درجاتها - لتمس شغاف القلب، فتمتع النفس والعقل.

أما الفلاسفة، فإنهم يرون أن التقسيم والمقابلة يشتركان مع التناسب بين الجمل في الطول والقصر، أو بتعبيرهم (المتدافع أو المدافعات)، ومع التسجيع والتجنيس والتكرير، أو بتعبيرهم (المضارعات) - فى إحداث تلوين نغمى، وإيجاد ضرب من اللذة والإمتاع، وذلك لأن هذه الوسائل جميعاً هى - فى نظرهم - القيم الموسيقية الممكن تحقيقها فى الكلام النثرى، يقول ابن سينا: "فالموصلات بعضها مقسمات، وبعضها متقابلات، وبعضها مدافعات، وهو أن تختلف أقسامها فى الطول والقصر بعد أن يكون بينها نظام ما، وبعضها مضارعات، وهى التى لها أطراف متشابهة أو مباديء متشابهة، وهى المسجعات بسجع واحد بأن يكون المقطع الآخر فيها واحداً، أو تكون فيها كلمة واحدة مكررة فى آخر كل مصراع أو أوله" (٣).

(١) انظر جواهر الألفاظ: ٥، نقد الشعر: ١٣١، كتاب الصناعتين: ٣٥٠، مراد البيان: ٢٠٧، قلنون البلاغة: ٤١١، ومعالم الكتابة: ٨٢، والمثل السائر: ١٦٦/٢، تحرير التجميع: ١٧٢ والإكسير فى علم التفسير: ٣٦٩، وجوه الكثر: ١٤٤.

(٢) جواهر الألفاظ: ٦، وانظر أمثلة أخرى فى البيان والتبيين: ١٠٨/٢، وكتاب الصناعتين: ٢٥٢/٢٥٠، والبيع لابن منقذ: ٦٦ وتحرر التحرير: ١٧٤، تمام المتن للصدقى: ٩٨/٩٧، جواهر الكثر: ١٤٥.

(٣) الضطابة لابن سينا: ٢٢٨، وانظر تلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٨٩ - ٢٩١.

فالقيم الموسيقية في النثر، تتوزع عند الفلاسفة على نوعين، أحدهما: التناسب اللفظي المتمثل في المدافعات والمضارعات وثانيهما: التناسب المعنوي المتمثل في المقسمات والمتقابلات. ولولا قلة الأمثلة التي عرضها الفلاسفة لهذين النوعين لأمكننا القول إتيهما - كما وجدناهما عند النقاد والبلاغيين - متداخلان ومتكاملان، وإذا كان التناسب المعنوي يهدف في المقام الأول إلى إمتاع العقل، فإنه في الوقت نفسه لن يخلو من قسما من التناسب اللفظي، سواء في تناسب الجمل أو في احتوائها على القيم الموسيقية الأخرى.

سأدسأ: هناك بعض القيم الخاصة بالخطابة: بوصفها فنا يعتمد على المشاهدة، فهي بالإضافة إلى عنايتها بالقيم الموسيقية السابقة تتفرد بقيمتين ذاتيتين تتبعان من طبيعة المشاهدة والتخاطب، وهاتان القيمتان هما التنعيم (١) والنبر (٢).

فاللغة المكتوبة لا تستعين بهاتين الوسيطتين لأنهما يرجعان إلى التعبير الصوتي لا الخطي، ولذا يذكر الجاحظ أن " الصوت هو آله اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، وإن تكون حركات اللسان لفظاً ولا كلاماً موزوناً ولا منشوراً إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاماً إلا بالتقطيع والتأليف" (٣).

وبرغم أهمية هذه الملاحظة، وبراعة الجاحظ في بيان دور الصوت في التقطيع والتأليف وبرغم عنايته أيضاً بمخارج الحروف وجهارة الصوت (٤)، إلا أنه لم يستطع

(١) يقصد بالتنعيم ما يصاحب الكلام المنطوق من طو في الصوت أو انخفاض فيه أو تقطيعه أو إطلاقه إلى غير ذلك من مظاهر التلوين الصوتي الذي يتبع التعبير عن المعاني المختلفة، انظر اللغة العربية معناها ومبناها: د. تمام حسان: ٢٠٨/٢٢٦، بناء لفة الشعر: جون كوين: ١١٥، تعدد أوجه الإعراب في الجملة القرآنية، مقال بمجلة دراسات عربية وإسلامية للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف - نشر مكتبة الزهراء - بالقاهرة العدد الثاني فبراير ١٩٨٤: ٩٢.

(٢) يقصد بالنبر: الوضوح السمعى لأحد مقاطع الكلمة بالنسبة لما يحيط به من مقاطعها الأخرى - انظر اللغة العربية معناها ومبناها: د. تمام حسان: ٢٠٤ / ١٧٠، للمصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، مقال للدكتور تمام حسان بمجلة فصول م ٧ ع ٤/٢ إبريل - سبتمبر ١٩٨٧، ص: ٣٢، وبناء لفة الشعر جون كوين: ١٢٠.

(٣) البيان والتبيين: ٧٩/١.

(٤) انظر المصدر نفسه على سبيل المثال: ١٥/١٤/١.

أن يستثمر هذا في بيان دور التنغيم في إثراء الجانب الموسيقى للخطابة.

ولقد استطاع ابن جني في حديثه عن حذف الصفة إذا دل الحال عليها أن يبين دور القيمة الموسيقية للتنغيم في التعبير عن المعنى، إذ يقوم تغنيص الصوت أو تمطيطه أو غير ذلك من ضروب التلوين الصوتي بالدلالة على الصفة المحذوفة، يقول: "وأنت تحس هذا من تفصك إذا تأملت، وذلك أن تكون في مدح إنسان والثناء عليه، فتقول: كان والده رجلاً فزيد في قوة اللفظ به (الله) هذه الكلمة، وتتمكن في تمطيط اللام وإطالة الصوت بها وعليها، أي رجلاً فاضلاً أو شجاعاً أو كريماً أو نحو ذلك، وكذلك تقول: سألناه فوجدناه إنساناً، وتمكن الصوت بإنسان وتغنمه، فتستغني بذلك عن وصفه بقولك إنساناً سمحاً أو جواداً أو نحو ذلك" (١).

فالتلوين الصوتي أو التنغيم ينبع من الموقف الذي يصاحب الكلام ويؤدي دوره الموسيقى المعبر عن المعاني.

ويبدو أن حديث ابن جني عن التنغيم لم يجد من يستثمره من النقاد والبلاغيين، ولذا قلت عنايتهم بهذا الجانب الموسيقى، ولعل ما ساعد على ذلك أنهم لم يروا فرقاً بين أسلوبى الخطابة والكتابة، ولم يطوروا - في أغلب الأحيان - ما رصنوه عن سلامة مخارج الحروف وعيوبها - إلى ملاحظة ما تفرضه طبيعة المشافهة أو التقاطب من أساليب صوتية تختلف عن الأساليب الخطية.

أما الفلاسفة فلقد كانت الخطابة محور اهتمامهم أكثر من الكتابة، لأنهم شراح لأرسطو، ومن هنا فقد فرقوا بين أسلوبى الخطابة والكتابة، ووجدوا أن اعتماد الخطابة على التنغيم والنبر، بوصفهما قيمتين موسيقيتين وتعبيريتين في الوقت نفسه - مما تتميز به عن الكتابة.

أما التنغيم، فقد عدوه أحد الوسائل الخارجية التي تساعد على تحقيق الإقناع عن طريق تخيل الأمر الذي فيه القول، يقول ابن سينا: "ومنها (يقصد من وسائل

(١) الخصائص: ٣/٣٧١.

الإقناع) الصنف المستعمل في النغم مثل تثقيلا وتحديدا وتوسيعها وإجهارها والمخافتة بها أو توسيعها، فإن للنغم مناسبة ما مع الانفعالات والأخلاق، فإن الغضب تتبع منه نفمة بحال، والخوف تتبع منه نفمة بحال أخرى، وانفعال ثالث تتبع منه نفمة بحال ثالثة، فيشبه أن يكون الثقل والجهر يتبع الفخامة، والعاد المخافتة فتتبع ضعف النفس، وجميع هذا يستعمل عند المخاطبة، إما لأن يتصور الإنسان بخلق تلك النفمة أو بانفعالها عندما يتكلم، وإما لأن يتشبه نفس السامع بما يناسب تلك النفمة مساواة وغضبا، لورقة وحما^(١).

ومن هذا تتبين أن لكل انفعال نفمة تناسبه من الحدة أو التفتيح أو الجهر أو المخافتة أو غير ذلك من ضروب التلون الصوتي التي تعبر عن المعاني المختلفة، وبهذا يتضافر الإطار الموسيقي مع المعنى الدلالي.

ويتجلى هذا بصورة واضحة في حديث ابن رشد عن الإمكانات التعبيرية والموسيقية للتفتيح في القول الخطبي، يقول: "وأما النغم فإنها تستعمل في القول الخطبي لوجوه، منها لتخيل الانفعالات أو الخلق، وذلك أيضاً لثلاثة أوجه: أحدها عند ما يريد المتكلم أن يخيّل أنه بذلك الانفعال أو الخلق عند السامعين، مثل أنه إذا أراد أن يخيّل فيه الرحمة رقق صوته، وإذا أراد أن يجعل فيه الغضب عظم صوته، وكذلك في الأخلاق، وإنما كان ذلك كذلك لأن هذه الأصوات توجد بالطبع صادرة من الذين ينطقون أمثال هذه الانفعالات. والوجه الثاني: أن يكون قصده تحريك السامعين نحو انفعال ما أو خلق ما، إما لأن يصدر عنهم التصديق الحاصل عن ذلك الانفعال أو الخلق أو الفعل الصادر عنه، والوجه الثالث: عندما يقتصر عن مخبرين بأن يفهم بذلك الانفعال أو الخلق، ومنها أيضاً أنها تستعمل بضرب من الوزن في الكلام الخطبي"^(٢).

فالتكلم يلجأ إلى التفتيح للتعبير عما يهتم في نفسه أو في نفوس من يتحدث

(١) الخطابة لابن سينا: ١٩٧/١٩٨، راجع له أيضاً فن الشعر/ ١٧٧، راجع الخطابة للفارابي: ٢٩/٣٨.

(٢) تلخيص الخطابة: ٢٥١ وقرن بالخطابة لأرسطو: ١٨٤.

عنهم - من انفعالات مختلفة، أو عما يتحلى به هو أو من يصفهم من أخلاق معينة، كما أنه يلجأ إليه لتوليد انفعال ما لدى الملقى أو حثه على التخلق بخلق معين، أو دفعه لاتخاذ وقفة سلوكية عملية إزاء شيء ما، ويضاف إلى هذه الأمور - أنه يعد أحد ضروب الوزن الخطابي، وفي هذا ما يدل على تبعية التنظيم - بوصفه قيمة موسيقية - للمعنى، ومن هنا فإنه يصبح أحد الوسائل التي تسهم في تحقيق وظيفة الخطابة.

أما النبر، فإنه يعد عند الفلاسفة أحد ضروب التنظيم، يقول ابن سينا "واعلم أن اختلاف النغم عند محاكاة المحاكى، إنما يكون من وجوه ثلاثة: الحدة، والثقل، والنبرات وهذه الأشياء كلها توزيعات للقول ليستقر في الأنفس استقراراً، وهي لأجل قذف الظن في النفس" (١).

ويدل هذا النص على أن النبر يعد أحد القيم الموسيقية التي تسهم في تمكين الأتقاول في نفوس الملقين، أو بتعبير آخر، في تحقيق وظيفة الخطابة، ويوضح ابن سينا الإمكانات الموسيقية والتعبيرية للنبرات، فيقول: "ومن أحوال النغم: النبرات، وهي هيئات في النغم مدية، غير حرفية، يبتدئ بها تارة، وتخلل الكلام تارة، وتعقب النهاية تارة، وربما تكثر في الكلام، وربما تقل، ويكون فيها إشارات نحو الأغراض، وربما كانت مطلقة للإشباع، ولتعريف القطع، وإمهال السامع ليتصور، ولتنعيم الكلام، وربما أعطيت هذه النبرات بالحدة والثقل هيئات تصير بها دالة على أحوال أخرى من أحوال القائل إنه متحير أو غضبان، أو تصير به مستدرجة للمقول معه بتهديد أو تضرع أو غير ذلك، وربما صارت المعانى مختلفة باختلافها مثل أن النبرة قد تجعل الخبر استفهاماً، والاستفهام تعجباً، وغير ذلك، وقد تورد للدلالة على الأوزان والمعادلة" (٢).

فالنبرات هيئات في النغم تبدو بواسطتها بعض مقاطع الكلمة أكثر وضوحاً من بقية المقاطع، ومما لا شك فيه أن أماكن النبر في الكلمة المفردة تتغير إذا وضعت في سياق نصي، ومن هنا فإن الوضوح السمعي لبعض المقاطع في الكلام ينبع من معنى

(١) الخطابة: ١٩٩.

(٢) الخطابة: ١٩٨، وراجع تلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٨٤ - ٢٨٧.

السياق أو من الانفعال الموجه للكلام، ولهذا فإن أماكن النبرات تتعدد، فقد تكون فى أول الكلمات أو وسطها أو آخرها، كما أنها قد تكثر أو تقل وفقاً للحالة الانفعالية، ولما يتطلبه المعنى، ولكنها فى كل الأحوال لابد أن تولد إيقاعاً موسيقياً^(١)، يقترب به المنتور من المنظوم، يقول ابن سينا: "والنبرات حكم فى القول يجعله قريباً من الموزون"^(٢)، ويؤكد هذا القول يتفق مع ما ذهب إليه أحد الباحثين المعاصرين فى قوله: "وكلمة انتظمت الأطوال بين كل نبرتين أو كانت، ظهرت مزية الإيقاع فى النص ... فإذا قصرت الجمل وتقاربت أطوالها كذلك، حظى النص بإيقاع فوق إيقاع، وقد يحدث من جراء ذلك ما يعرف باسم رشاقة الأسلوب أو الشعر المنتور"^(٣).

وبناء على هذا فإن النبر يسهم بإمكاناته الموسيقية والتعبيرية فى توصيل المعنى للمتلقى بما يخيّله من انفعالات، وبما ينتج عنه من تلوين صوتى.

ويلاحظ مما سبق أن ابن سينا لم يلتزم بكون النبر مميزاً لبعض المقاطع فى السمع، ولكنه وسّع من دائرته حتى تشابك مع التنغيم، ويبدو أن هذا يرجع إلى أن النبر عنده أحد وجوه التنغيم، ويتضح هذا فى حديثه السابق عن اختلاف المعانى باختلاف النبر، كما يتضح فى حديثه عن تخلل النبرات للألفاظ المفردة، يقول: "وربما احتج أن تظل (يقصد النبرات) الألفاظ المفردة، إذا كانت فى حكم القضايا خصوصاً حيث تكون على سبيل الشرط والجزاء، كقولهم: لما التمس، أعطيت، فيقول

(١) تشير بعض الدراسات الحديثة إلى أن الوظيفة النحوية للكلمة تحدد ما إذا كانت منبورة أو غير منبورة، كما تشير إلى أن البنية المعنوية للغة قد تشكل الإيقاع والوزن أيضاً، انظر

Gross, Harvey, Sound and Form in Modern Poetry P. 22. The University of Michigan Press. U.S.A. 1973..

(٢) الخطابة: ٢٢٣، وانظر المصدر نفسه: ٢٢٤، وبما تجر الإشارة إليه أن ابن رشد يذهب إلى هذا الرأى، وإذا يدعى الخطيب إلى أن يتوقى عند استعمال النبرات أن يصير الكلام موزوناً حتى لا يختلط بالشعر. انظر تلخيص الخطابة: ٢٨٥.

(٣) المصطلح البلاغى القديم فى ضوء البلاغة الحديثة: د. تمام حسان، مقال بمجلة فصول م. ٧ ع ٤/٢ إبريل - سبتمبر ١٩٨٧ ص ٣٣ - ٣٤.

بين "التمس" وبين "أعطيت" نبرة إلى الحدة، وهو عند الشرط، ويعقب "أعطيت" نبرة إلى الثقل، وهى للجزء^(١)، ولاشك أن التنغيم والنبر يشتركان معاً فى هذا الجانب.

كما يتضح هذا عند ابن رشد فى حديثه عن النبرات والنغم عند العرب، إذ تتداخل مواضع استعمالها عنده، بما يوحى بأنه يعدهما ظاهرة موسيقية واحدة، يقول: "إن العرب يستعملون النبرات بالنغم عند المقاطع المندودة، كانت فى أوساط الأقاويل أو فى أواخرها، وأما المقاطع المقصورة، فلا يستعملون فيها النبرات والنغم، إذا كانت فى أوساط الأقاويل، وأما إذا كانت فى أواخر الأقاويل، فإنهم يجعلون المقطع المقصور ممدوداً، فإن كانت فتحة أردفوها بالـف، وإن كانت ضمة أردفوها بـواو، وإن كانت كسرة أردفوها بـياء، وذلك موجود فى نهايات الأبيات التى تسمى عندهم القوافى، وقد يمدون المقاطع المقصورة فى أوساط الأقاويل، إذا كان بعض الفصول الكبار ينتهى إلى مقاطع مقصورة فى أقاويل جعلت فصولها الكبار تنتهى إلى مقاطع ممدودة، مثل قوله تعالى: **وَتَظُنُّونَ بِاللَّهِ الظُّنُونَا**"^(٢).

ونلاحظ فى هذا النص أن الحديث يشمل النبر والتنغيم، ولكن مما لا شك فيه أن النبر إذا شارك التنغيم فى المقاطع المندودة التى تقع فى أوساط الأقاويل أو أواخرها، أو فى المقاطع المقصورة التى تقع فى أوساط الأقاويل، فإن التنغيم هو الذى يبدو جلياً فى حالة مد المقاطع المقصورة التى تأتى فى أواخر الأقاويل، لأن ذلك يحقق نوعاً من التناسب الصوتى بين المقاطع المختلفة، ويتضح هذا فى مد المقطع المقصور من قوله تعالى (وتظنون بالله الظنونا) حيث تنتهى الآيات السابقة بالالف المندودة.

وبرغم تداخل التنغيم والنبر، واعتبار النبر أحد أحوال التنغيم، إلا أن هذا لا ينفى دور هذه الظاهرة بوصفها وسيلة موسيقية وتعبيرية فى الخطابة، غير أن ما يؤخذ على نظرة الفلاسفة إلى النبر هو عد الوقف أحد مظاهره، فابن سينا يذكر أن النبرات

(١) الخطابة: ٢٢٢/٢٢٤.

(٢) تلخيص الخطابة: ٢٨٦ - ٢٨٧، وما ذكره من قول الله تعالى جزء من الآية رقم ١٠ من سورة الأحزاب.

ترد " عند تمام قول ، وذلك عندما يكون الكلام قصيراً ، ويحتاج أن يكون مع قصره فضماً ، فتخلل أجزائه القولية الصغرى بنبرات ... وأحوج الأقوال إلى النبرات هي القصيرة المتعادلة الأجزاء ، وأما الطوال فتقل حاجتها إليها ، فإنها تزداد بذلك طولا ... فيجب ألا تخلل هذه الأقاويل الطويلة إلا النبرات التي لا يتقم فيها ، وإنما يراد بها الإمهال فقط^(١) . كما يذكر أن هناك نوعاً من النبرات " يأتى عند خواتم الفصول " (٢) .

فمواضع النبرات هنا أشبه بمواضع الوقف ، لأنها تقع بعد الأقاويل التامة ، ولئن كان هدف ابن سينا من وراء وقوع هذه النبرات فى هذه المواقع - هو تفخيم الكلام القصير ، أو تطويله ، فإن ذلك يمكن بواسطة التنظيم ، لأن النبر ينعدم مع الوقف ، ولعله فطن إلى هذا عندما رأى أن النبرات أو الوقفات التي بين أجزاء الأقاويل الطويلة ، نبرات غير نغمية ، وإنما يراد بها الإمهال ، أى إعطاء مهلة للمتكلم للتفكير ، وللمتلقى للاستيعاب .

أما ابن رشد فإنه يصرح بأن العرب تستعمل الوقفات بدلاً من النبرات ، يقول موضعاً مواضع استخدام النبرات فى الخطب: " فالنبرات يستعملها الخطيب فى أحد ثلاثة مواضع:

إما فى نهاية الألفاظ المفردة والأقاويل القصار التي تقرب من الألفاظ المفردة ، وإما فى نهاية الأقاويل القصار التي هى أجزاء الأقاويل الطوال ، وإما فى أطراف الأقاويل التامة ... أو فى أنصافها ، أعنى أجزاء الخطبة الكبرى ، فالتى تستعمل منها فى نهاية الأقاويل القصار جداً . والألفاظ المفردة ، تضارع الكلام الموزون لقرب مساواة الألفاظ المفردة والأقاويل القصار للمقاطع والأرجل ، ولذلك ينبغي للخطيب أن يتوقى عند استعمال هذه النبرات أن يصير الكلام موزوناً ... والذي يستعمل هنا فى أجزاء الأقاويل القصار التي هى أجزاء الأقاويل الطوال ، إنما يستعمل ليدل على انفصال قول من قول ... وهى ضرورية فى جودة التفهيم ، وهذا الصنف من النبرات هو قليل إذا

(١) الخطابة: ٢٢٢ .

(٢) المصدر نفسه: ٢٢٤ .

كان إنما يقع فى نهاية الأقاويل القائمة بأنفسها، وهى فيما أحسب هى التى تسمى عند العرب مواضع الوقف، فإن العرب إنما تستعمل أكثر ذلك عوض النبرات: وقفات، والصنف الثالث يستعمل فى ابتداء الأقاويل وفى ختمها، وفى توسطها لموضع الراحة^(١).

ففى هذا النص نجد أن الموضع الأول هو الذى يمكن أن يكون خاصاً بالنبر، أما الموضعان الثانى والثالث، فهما خاصان بالوقف، ولقد صرح ابن رشد نفسه بأن الموضع الثانى هو الذى يقابل الوقفات عند العرب، برغم ملاحظته من أن الوقف ينفى النبر، حيث يقول: "ينبغى أن تعلم أن الوقفات إذا أقيمت مقام النغمات صار القول بارداً"^(٢).

ويبدو أن الذى دفع بابن سينا وابن رشد إلى هذا المأزق أن مواضع النبر التى يتحدث عنها أرسطو لا تخص اللغة العربية، كما أنهما لم يدرسا أماكن النبر والتنغيم عند العرب بصورة جدية، ولم يجدا دراسات سابقة عليهما متوفرة فى هذا الموضوع، ولقد شعرا بفراغة حديث أرسطو عن النبرات والنغم، ولذا نجد ابن سينا يلتبس ما يقابل مواضع هذه النبرات فى اليونانية^(٣)، ثم يصرح بأن هذه الأمور غير مقننة، ولا مضبوطة، وأنه ترك أحوالاً أخرى يراها عديمة الجدوى اليوم لاختصاصها باللغة اليونانية، يقول: "إن العادات توجب فى النبرات ودلائلها أموراً لا تضبط، وكذلك فى تلفيق الكلام وتصريفه وتسجيعة، وغير ذلك، ثم لليونانيين فى هذا الباب أحوال لم نحصلها أو لم نقف عليها، وما نراها نحن ينتفع بها اليوم"^(٤).

إنه يكتفى بالتنبيه على دور النبرات فى الوزن الخطائى، أما استقصاؤها ووضع القوانين لها، فأمر لا يمكن تحقيقه، لأنها تختلف باختلاف اللغات وباختلاف الأقوال

(١) تلخيص الخطابة: ٢٨٥ - ٢٨٦.

(٢) المصدر نفسه: ٢٨٦.

(٣) راجع الخطابة لابن سينا: ٢٢٣/٢٢٤.

(٤) الخطابة: ٢٢٤.

والأحوال المصاحبه لها في اللغة الواحدة.

أما ابن رشد فإنه يصرح بقراءة استعمال النبرات في العربية، فيذكر أن " عادة العرب في النغم قليلة" (١)، وأن ما ذكر من مواضع النبرات هو " عند الأمة التي تستعملها" (٢).

ومما تقدم يمكن القول إنه برغم تداخل الحديث عن التنغيم والنبرات عند ابن سينا وابن رشد، وبرغم عدهما الوقف أحد مظاهر النبر، إلا أن هذا يجب ألا يقلل من شأنهما في التنبيه على الإمكانات الموسيقية والتعبيرية للتنغيم والنبر بوصفهما قيمتين موسيقيتين خاصتين بالخطابة كفن يعتمد على المشافهة والتخاطب.

ومن كل ما سبق يتضح أن النقاد والبلاغيين والفلاسفة يتفقون على أهمية وجود الموسيقى، أو نوع خاص من الوزن في النثر الفني، وأنهم جميعاً يحرصون على ألا تكون القيم الموسيقية فيه حلية خارجية للزخرف والتزيين، ولذا يرون ضرورة تبعيتها للمعنى، بحيث تكون من متطلباته التي تخل بحق التعبير إذا لم توجد، وفي هذا ما يدل على أن الموسيقى من المقومات الجوهرية في النثر الفني، لأنها تنبع من تفاعلات الكلمات في السياق النصي، وتعكس في الوقت نفسه انفعالات المتكلم، وترسم صورة لحرارة عاطفته، وكما يقول جويو: " فالخطيب إذا تحمس رأيته يدخل على كلامه من الوزن والإيقاع مالم تكن ملاحظه في أول الأمر، وكلما ازداد فكره قوة وغنى، ازداد كلامه توقيعا وموسيقى" (٣).

وبرغم اختلاف موسيقى النثر عن موسيقى الشعر من ناحية الكم والكيف (٤)،

(١) تلخيص الخطابة: ٢٨٦.

(٢) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(٣) مسائل فلسفة الفن المعاصرة: ١٢٨، وانظر أيضاً بحث في علم الجمال: جان برتليمي: ٥٠٤.

(٤) انظر في نظرية الأدب: د. عثمان موافي: ٨٥/١، والشعر والتجربة أرشيبالد مكليش: ٢٢/٢٢، ونظرية الأنواع الأدبية: فينسه: ٦٢/١، والأفكار والأسلوب: أ.ف. تشيتشرين، ترجمة د. حياة شرارة، العراق ب. ت، ص ٥٢.

إلا أن هذا لم يمنع النقاد والبلاغيين والفلاسفة من الدعوة إلى اقتراب موسيقى النثر من موسيقى الشعر، ويمكن اعتبار التداخل بين الوسائل المختلفة للقيم الموسيقية نوعاً من هذا الاقتراب، وإذا لاحظنا أن القيم الموسيقية التي تحقق الإيقاع والموسيقى فى النثر - توجد فى الشعر أيضاً، وأنهما يشتركان معاً فى القيم الفنية أو الخصائص الشعرية، فإنه يمكن القول بأن الإطار الخارجى للوزن الشعرى هو المميز الوحيد بين الشعر والنثر الفنى^(١).

(١) يتفق هذا مع ما ذهب إليه كثير من الباحثين المعاصرين: انظر قواعد النقد الأدبى: لاسل أبركرومبى: ٤٤، فنون الأدب: تشارلتن، ترجمة د. زكى نجيب محمود، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر: ١٩٥٤ من ٧٠. الفوق الأدبى: أرنولد بنيت، ترجمة د. على الجندى - نهضة مصر: ١٩٥٧ من: ٢٢/٢١. الفن والأدب: د. ميشال عاصى : ٩٩/٨٧/٨٠/٤٦، ويذكر د. إحسان عباس أن نظرة العرب إلى الشعر لم تفرق عن نظرتهم إلى الخطابة إلا فى الوزن والقافية، انظر فن الشعر، دار الثقافة، بيروت ط/ ٢، ١٩٥٩ من: ١٩٣.

ثانيا: البناء الفني

اهتم فريق من النقاد والبلاغيين والفلاسفة بأجزاء الخطب والرسائل لكي يتحقق لها الشكل الفني المؤثر، وأول ما يلاحظ على معالجتهم لهذه الأجزاء - أن نظرتهم لها لا تختلف عن نظرتهم إلى أجزاء الشعر، فصفاة المطلع أو الابتداء، والتخلص، والخاتمة واحدة في الشعر والنثر، وما يحسن في أحدهما يحسن في الآخر، وما يستقبح في أحدهما يستقبح في الآخر، ويمكن تعليل هذا بأن نظرتهم إلى الكلام البليغ - شعره ونثره - كانت نظرة واحدة.

ولقد تبين لنا من الفصول السابقة أن الفارق المميز بين الشعر والنثر هو الوزن فقط، أما ماعدا ذلك من القيم الفنية فهما يشتركان فيها، ومن ثم فمن الطبيعي أن يكون الشكل الفني لهما متشابهاً، لأن هذا الشكل هو الإطار الذي يؤثر بواسطته العمل الأدبي في المتلقي، ولئن تحكم الوزن في الإطار بالنسبة للشعر، فإن أجزاءه ومكوناته هي نفسها أجزاء ومكونات النثر. فنحن نجد في الشعر كما نجد في النثر المطلع والتخلص والخاتمة، ولقد عبر عن ذلك ابن الأثير في حديثه عن أركان الكتابة، إذ يذكر أن الركن الأول منها هو " أن يكون مطلع الكتاب عليه جدة ورشاقة، فإن الكاتب من أجاد المطلع والمقطع، أو يكون مبنيًا علي مقصد الكتاب... (ثم يذكر أن) هذا الركن يشترك فيه الكاتب والشاعر"^(١)، كما يذكر أن الركن الثالث منها هو " أن يكون خروج الكاتب من معني إلى معني برابطة، لتكون رقاب المعاني أخذة بعضها ببعض، ولا تكون مقتضبة.. (ثم يقول) وهذا الركن أيضا يشترك فيه الكاتب والشاعر"^(٢).

فالمطلع والتخلص من أركان الشكل الفني الذي يشترك فيه الشعر والنثر، ولا يختلف الأمر بالنسبة للخاتمة. يقول ابن أبي الإصبع "يجب علي الشاعر والنثر أن يختما كلامهما بأحسن خاتمة، فإنها آخر ما يبقي في الأسماع"^(٣).

(١) المثل السائر: ٩٦/١، وراجع المصدر نفسه ٩٦/٢، والجامع الكبير: ١٨٧.

(٢) المثل السائر: ٩٧/١، وراجع المصدر نفسه ١٢١/٣، والجامع الكبير: ١٨١.

(٣) تحرير التحيير: ٦١٦، وراجع ببيع القرآن: ٣٤٣.

وتتفق نظرة الفلاسفة مع نظرة النقاد والبلاغيين، إذ يتشابه عندهم الشكل الفني للشعر والنثر، فمدخل القصيدة أو ابتدائها يقابل صدر الخطبة. ووسطها يجري مجرى الاقتصاص أو التصديق في الخطبة، ونهايتها تجري مجرى الخاتمة في الخطبة،^(١) وسيبدو هذا الأمر جليا عند أغلب النقاد والبلاغيين والفلاسفة في عرضنا لأهم الصفات التي وضعوها لجودة المطلع والتخلص والخاتمة.

أما المطلع: فيرجع اهتمام النقاد به لأنه أول ما يقع في السمع من الكلام، فإذا كان حسنا بديعا ومليحا رشيقا، كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام^(٢).

ومن هنا فإن بعض النقاد يعده دليل براعة الأديب ومقدرته علي جذب المثلي إلى الإصغاء له، يقول ابن المعتز: "قال بعض الكتاب: أحسنوا الابتداءات فإنها دلائل البيان"^(٣).

ومن أحسن الابتداءات في الخطب والكتب - التحميد، يقول سهل بن هارون: "وجب علي كل ذي مقالة أن يبتدئ بالحمد لله قبل استفتائها، كما يبدئ بالنعمة قبل استحقاقها"^(٤)، ويذكر الجاحظ أن "خطباء السلف الطيب، وأهل البيان من التابعين بإحسان مازالوا يسمون الخطبة التي لم تبدأ بالتحميد وتستفتح بالتمجيد" البتراء^(٥).

(١) انظر فن الشعر لابن سينا: ١٨٦ / ١٨٩، وتلخيص الشعر لابن رشد: ٩٨ / ٩٩ / ١١٠، وراجع نظرية الأنواع الأدبية للفينيه: ترجمة د/ حسن عوي: ٣٩٨/٢.

(٢) كتاب الصناعتين: ٤٥٧، وراجع المصدر نفسه: ٤٥١، والوساطة: ٤٨، ومواد البيان: ٨٦، والمثل السائر: ٩٨/٢، والإكسير في علم التفسير: ٢٢٥، وقارن بما ذكره حازم عن مطلع القصيدة: المنهاج: ٢٠٩.

(٣) البديع: ٢٨٥، وكتاب الصناعتين: ٤٥١ وراجع مواد البيان: ٨٧.

(٤) البيان والتبيين: ١٠٤/٢، ٣٧٣/٣، ٣٧٤، والكامل للمبرد: ١٥٦/٢، وديوان المعاني العسكرية: ٩٧/٢، وزهر الآداب للحصري: ٩٧/١.

(٥) البيان والتبيين: ١/٦، وراجع كتاب الصناعتين: ٤٥٧، وإحكام صنعه الكلام للكلامى: ٦٧، وقارن بما ذكره ابن رشيق عن الشعر الذي يخلو من التسيب ومشابهته للخطبة البتراء: العمدة: ٢٣١/١.

ويعلل العسكري لاستجادة الابتداء بالتحديد بأن النفوس تتشوق إلى الثناء على الله، ومن ثم فهو داعية إلى الاستماع^(١).

ويذكر ابن الأثير أن من محاسن المباديء والافتتاحات "أن يفتح الكتاب بأية من القرآن، أو بخبر من الأخبار النبوية، أو ببیت من الشعر، ثم يبني الكتاب عليه".^(٢)

ومما لاشك فيه أن هذا التنوع يحقق جدة ورشاقة المطلع، ويفتح أمام الكتاب سبل الاختيارات التي تبرز قدرتهم الإبداعية، ولهذا يأخذ ابن الأثير على بعض معاصريه من الكتاب قلة التجديد في المطالع، ويسمُّهم بنضوب الموهبة، وعقم الإبداع، يقول: "ومن المباديء التي قد أخلقت وصارت مزدرة أن يقال في أوائل التقليديات: إن أحق الخدم بأن ترعى خدمة كذا وكذا، وإن أحق من قلد الأعمال من اجتمع فيه كذا وكذا، فإن هذا ليس من المباديء المستحسنة، ومن استعمله أولاً فقد ضعف فكرته عن اقتراح ما يحسن استعماله من المباديء، والذي تبعه في ذلك إما مقلد ليس عنده قدرة علي أن يختار لنفسه، وإما جاهل لا يفرق بين الحسن والقبيح، والجيد والرديء، وأهل زماننا هذا من الكتاب قد قصروا مباديء تقاليدهم علي هذه الفاتحة نون غيرها، وإن أتوا بتحמידة من التحاميد كانت مباينة لمعني التقليد الذي وضعت في صدره".^(٣)

فالبدء بعبارة "إن أحق الخدم..." أو بعبارة "إن أحق من قلد..." يدل علي التقرير، ويخلو من الإحياء، لأنهما من المباديء التي لاتجذب المتلقي إلي الإصغاء إليها، أو التشويق لسماعها، وإذا كانت هذه الابتداءات رديئة في نواتها، فإن كثرة استعمالها لابد أن تدل على نضوب القرائح، وفساد العقول. ويذكر ابن الأثير أن بعض معاصريه من الكتاب لم يكف باستعمال هذه الابتداءات الرديئة، وإنما أضاف إليها مايخل بموافقة مايبتديء به لغرض الكلام.

(١) انظر كتاب الصناعتين ٤٥٧، وراجع صبح الأعشى: ٢٧٤/٦.

(٢) المثل السائر: ١١٨/٣.

(٣) المثل السائر: ١١٠/٣.

ويتفق الفلاسفة مع النقاد والبلاغيين في أهمية المطلع أو التصدير في جذب المستمع للإصغاء إلى القول، ولذا يذكر ابن سينا وابن رشد أن التصدير من وسائل استدراج المتلقي، والتأثير فيه.^(١)

ويشترط النقاد والبلاغيون في جودة المطلع أن يكون دالا على الغرض من الكلام، يقول ابن المقفع: " وليكن في صدر كلامك دليل علي حاجتك، كما أن خير أبيات الشعر، البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته، كأنه يقول: فرّق بين صدر خطبة النكاح، وبين صدر خطبة العيد، وخطبة الصلح، وخطبة التواهب، حتي يكون لكل فن من ذلك صدر يدل علي عجزه، فإنه لاخير في كلام لايدل علي معناه، ولايشير إلي مفراكه، وإلي العمود الذي إليه قصدت، والغرض الذي إليه نزعتم." ^(٢)

فابن المقفع يرى أن الأمور التي تحقق بلاغة القول أن يكون صدر الكلام دالا علي الغرض منه، مما يعني أن اتباع نمط واحد من المطالع يعد مشينا للكلام، لأن هذا النمط المحايد نمط منفصل عن بقية الكلام، فهو زيادة تنقل المعني ولاتضيف إليه، ولذا فإن صدر خطبة النكاح يجب أن يكون مغايرا لصدر خطبة العيد، وهكذا الأمر في بقية الأنواع.

ويذكر إبراهيم بن المدبر أن دلالة صدرالخطبة أو الكتب علي الغرض تحقق وحدة الكلام، واتساق المعاني، ولكنه ينبه علي مراعاة طول التصدير، فلا يطول حتي يتجاوز الحد المرغوب فيه، لأنه سيصبح من قبيل التطويل الممل، ولايقصر جدا بحيث

(١) انظر الخطابة لابن سينا: ٢٣٩، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٠٧.

(٢) انظر البيان والتبيين: ١١٦/١، ويلاحظ في هذا النص أن ابن المقفع يربط بين الكلام الثري، وصدر البيت الشعري. مما يدل علي توحيد النظرة إلى الشكل الفني في الشعر والنثر، وراجع أيضاً: كتاب الصناعتين: ٤٦٣، والعمدة: ٢٤٤/١، وزهر الآداب: ٩٠/١، ومواد البيان: ١١٢، وسر الفصاحة: ٢٦١، وقانون البلاغة: ٤٢٢، ٤٥٠، والمثل السائر: ٩٦/٢، والجامع الكبير: ١٨٧، والإكسير في علم التفسير: ٢٢٥، وجواهر الكثر: ٢٢٢، والطران: ٢٦٧/٢، وصبح الأعشى: ٢٧٦/١ وقارن بما ذكره حازم القرطاجني عن مطلع القصيدة، المنهاج: ٢٠٥/٢٠٦/٣٠٩.

لا يدل علي الغرض، يقول: "ولیکن في صدر کتابک دلیل واضح علي مرادک، وافتتاح کلامک برهان شاهد علي مقصدک حیثما جريت فيه من فنون العلم، ونزعت نحوه من مذاهب الخطب والبلاغات، فإن ذلك أجزل لمعناک، وأحسن لتساق کلامک، ولاتعطيل صدر کلامک، إطالة تخرجه عن حده، ولاتقتصر به عن حقه"^(١).

وينقل الکلامي - نصا لابن جنی يتخذ فيه استجادة بدء الكتب بالتحميدات مدخلا إلي ضرورة تضمينها ما يهدف إليه الكتاب، حتي لا يحدث انفصال بين أجزاء الکلام، يقول: "قال أبو الفتح بن جنی: وإذا کان المرسِل حانقا أشار في تحميدہ إلي ما جاء بالرسالة من أجله، وهذه عادة لابن عبد کان مشهورة، ألا تراء ابتداء الرسالة التي جمع فيها ذکر استقامة الحال بين أبي الحسين خمارويه بن أحمد وبين المعتضد، فقال: الحمد لله مقلب القلوب، وعلام الغيوب، الجاعل بعد عسر يسر، وبعد تحارب اجتماعاً"^(٢).

فابن عبد کان ت ٢٧٠ هـ في رأي ابن جنی، قد استطاع أن يجعل من التحميد باعتباره من أجود ما يبدأ به الكتب - جزءا عضويا في بناء الرسالة، وبهذا يكون قد أحسن اختيار الابتداء، وأجاد إحکام البناء.

ويؤكد ابن الأثير وجهة نظر ابن جنی، وإن خصها بالكتب السلطانية، فيقول: "ومن الحذاقة في هذا الباب أن تجعل التحميدات في أوائل الكتب السلطانية مناسبة لمعاني تلك الكتب، وإنما خصصت الكتب السلطانية بون غيرها؛ لأن التحاميد لاتصنر في غيرها، فإنها تكون قد تضمنت أمورا لائقة بالتحميد، كفتح معقل، أو هزيمة جيش، أو ما جرى هذا المجرى."^(٣)

وبناء علي هذا ينتقد کتابا لأبي إسحاق الصابي، لأنه أدخل بدلالة الصدر أو

(١) الرسالة العشرة ٢٢، وراجع العقد الفريد: ١٧٤ / ٤.

(٢) إحکام صنعة الکلام: ٧٥ / ٧٦، وراجع البديع في نقد الشعر لابن منذ: ٢٩٨

(٣) المثل السائر: ١٠٨ / ٣

التحميد علي الغرض منه، يقول: "ووجدت أبا إسحاق الصابي علي تقدمه في فن الكتابة، قد أخل بهذا الركن الذي هو من أوك أركان الكتابة، فإذا أتى بتحמידة في كتاب من هذه الكتب لتكون مناسبة لمعني ذلك، وإنما تكون في واد والكتاب في واد، إلا ماقل من كتبه، فما خالف فيه معناه، أنه كتب كتابا يتضمن فتح بغداد وهزيمة الأتراك عنها، وكان ذلك فتحا عظيما، فابتدأ بالتحמיד، فقال: "الحمد لله رب العالمين، الملك الحق المبين، الوحيد الفريد، العلي المجيد، الذي لا يوصف إلا بسلب الصفات، ولا ينعت إلا برفع النعوت، الأزلي بلا ابتداء، الأبدى بلا انتهاء، القديم لا منذ أمد محدود، الدائم لا إلي أجل محدود، الفاعل لا من مادة استعدها، ولا بآلة استعملها، الذي لا تدركه العين بالناظها، ولا تحده الأسن بالناظها، ولا تخلقه العصور بمرورها، ولا تهزمه الدهور بمرورها، ولا تضارعه الأجسام بأقطارها، ولا تجانسه الصور بأعراضها، ولا تجاريه أقدام النظر أو الأشكال، ولا تزاحمه مناقب القرناء والأمثال، بل هو الصمد الذي لا كفء له، والقد الذي لا توأم معه، والحي الذي لا تخرمه المنون، والقيوم الذي لا تشغله الشئون، والقيوم الذي لا تؤده العضلات، والخبير الذي لا تعيبه المشكلات"، وهذه التحميدة لا تناسب الكتاب الذي افتتح بها، ولكنها تصلح أن توضع في صدر مصنف من مصنفات أصول الدين، ككتاب الشامل للجويني أو كتاب الاقتصاد أو ماجري مجراها، وأما أن توضع في صدر كتاب فتح فلا".^(١)

(١) المصدر نفسه: ١٠٨/٣ - ١٠٩، وما تجدر الإشارة إليه أنه برغم انتقاده للصابي لعدم ملاحظة التحميد وغرض هذا الكتاب، فإنه يرى أنه أحسن في كتب أخرى (انظر المصدر نفسه: ١٠٩/٣ - ١١٠) وفي هذا ما يؤكد أن ابن الأثير كان ناقداً منصفاً في كثير من الأحيان، فهو يبحث عن الجودة والرداءة، أينما وجدت، ولكنه لا يأخذ الجيد بالردى، بل ينسب الفضل لأهله، وما تجدر الإشارة إليه أيضاً أن ابن أبي الحديد قد رد علي ابن الأثير نقده لعدم ملاحظة تحميد كتاب الصابي للغرض، فثبت أن التحميد كان دالاً على غرض الكتاب، وبرغم ما يستفاد من نقد ابن أبي الحديد من ضرورة الإلمام بطروف وملابس النص الأدبي، إلا أننا نلاحظ أنه لكي يبريء ساحة الصابي من النقد، ورغبته في التقليل من مكانة ابن الأثير - قد حرك النص بإشارات لم تات فيه، وإنما هي في رأسه وحده، وقد حاول إسقاطها عليه، رابطاً بينها وبين الأحداث التاريخية المعاصرة للنص، انظر الفك الدائر على المثل السائر: ٢٩٨/٤ - ٢٩٩.

ويذكر شهاب الدين الحلبي أن دلالة ابتداء الكتاب علي مضمونه من الأمور التي تلزم الكاتب أكثر من غيره، يقول: "والكاتب أشد ضرورة إلي ذلك من غيره ليبني كلامه علي نسق واحد يستدل منه علي مقصده من أول وهلة، إما في خطبة تقليد، أو دعاء كتاب".^(١)

ومن هنا يضع القلقشندي أمام الكاتب صورة للصور التي تلائم المكاتبات المشتمة علي المقاصد الجليلة فيذكر أن الكاتب "يأتي في صدر كتب الحث علي الجهاد بذكر افتراضه علي الأمة، وما وعد الله تعالي به من نصر أوليائه، وخذلان أعدائه، وإعزاز الموحدين، وقمع الملحدين، وفي صدر كتب الفتح بإنجاز وعد الله تعالي الذي وعده أهل الطاعة من النصر والظفر، وإظهار دينه علي الدين كله، وفي صدر كتب جباية الخراج، يصدر بحاجة قيام الملك، وأس السلطنة إلي الاستعانة بما يستخرج من حقوق السلطان في عمارة الثغور، وتحصين الأعمال، وتقوية الرجال، ونحو ذلك مما يجري علي ذلك النمط".^(٢)

ومن مظاهر دلالة الصدر علي غرض الكلام أن يكون الدعاء الذي يتصدر به ملائما للمضمون. يقول ابن قتيبة مستنكراً عدم مراعاة هذا الأمر وما يتسبب عنه من فساد الكتب: "وربما صدر الكاتب كتابه بـ"أكرمك الله" و"أبقاك"، فإذا توسط كتابه، وعدد علي المكتوب ذنوباً له، قال: "فلعنك الله وأخراك"، فكيف يكرمه الله ويلعنه ويخزيه في حال، وكيف يجمع بين هذين في كتاب".^(٣)

ويتفق ابن الأثير مع هذا الرأي، فيذكر أن "من الحذاقة في هذا الباب أن يجعل الدعاء في أول الكتاب من السلطانيات والإخوانيات وغيرهما متضمناً من المعني ما يني عليه ذلك الكتاب".^(٤)

(١) حسن التوسل: ٢٥١.

(٢) صبح الأعشى: ٢٧٨/٨.

(٣) أنب الكاتب: ١٥، وراجع معالم الكتابة لابن شيث: ٧٨.

(٤) الملل السائر: ١١١/٣، وراجع حسن التوسل: ٢٥١، وصبح الأعشى: ٢٧٧/٦، ٢٨٧.

كما يشترط النقاد والبلاغيون في الافتتاح أن يكون سهل اللفظ، صحيح السبك، واضح المعنى، خالياً من الحشو^(١).

ولا تختلف نظرة الفلاسفة عما وجدناه عند النقاد والبلاغيين من ضرورة دلالة التصدير على الغرض من الكلام، إذ يذكر ابن سينا أن التصدير في الخطبة يجب أن يكون دالاً على مضمونها، خاصة في الخطب التي تكون في المحافل والجامع لأنه يساعد على التفهيم، ويذكر أن خطباء العرب قد فطنوا إلى أهمية هذا، فأخذوا يراعونه في خطبهم. يقول: "وقد يحسن في الخطبة تصدير يفهم الغرض الذي يصار إليه، وخصوصاً في المشورية، فإن الخطب على رؤس الملا تكون في الأكثر مشورية، وقد تكون منافرية، وقد علم ذلك خطباء العرب، مثل خطبهم في الفتح التي يبتدئون بها. فيقول: الحمد لله معز أوليائه، قاهر أعدائه، فيقدم شيئاً كالرسم قبل التصوير يوقف منه على الغرض، فإن الجمع كلما كان أكثر، احتاج إلى تفهيم أكثر، وإقناع أقل."^(٢)

كما يشير إلى أن التصدير يكون في المقاصد الجلية، وأن الشعراء والخطباء يستوون في ذلك، يقول: "وليس الصدر مما يقدمه الخطباء فقط، بل الشعراء المجيئون، اللهم إلا أن يكون الأمر قليل الخطر في كل باب منهما، فيكون ترك التصدير فيه أولى، لأن التصدير للعظام من الأمور"^(٣).

ويتفق ابن رشد معه في هذا الأمر، فيذكر أن الصدر يضبط المعنى الذي فيه القول ويحدده، ولهذا يتوخاه كثير من الكتّاب والخطباء، خاصة في المحافل والجامع^(٤).

(١) انظر مواد البيان / ١١١، وصبح الأعشى: ٢٧٥/٦.

(٢) الخطابة: ٢٢٤. وراجع المصدر نفسه: ٢٢٧/٢٢٨.

(٣) الخطابة: ٢٢٨، وراجع تلخيص الخطابة لابن رشد: ٣١٠.

(٤) انظر تلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٠٤/٢٠٨ / ٣١١ / ٣٢١، وقارن بالخطابة لأرسطو: ٢٢٧/

٢٢٣ / ٢٢٤، وراجع نظرية الأنواع الأدبية للفينس: ٣٩٨/٢.

وكما حذر النقاد والبلاغيون من مجاوزة الحد في طول التصدير، أو جعله قصيرا جدا، فإن ابن سينا وابن رشد يتفقان معهم في هذا التحذير، ويعدان مجاوزة الحد في طول التصدير نوعا من الجهل، والعجز عن التصريح، والضعف عن البوح، وعدم القدرة على لم أطرف الموضوع^(١)، كما يذكران أنه كما لا يستحب طول التصدير، فكذلك لا يستحب قصره، وذلك لأن الاعتدال شرط أساسي في الشكل الفني للخطبة. يقول ابن رشد: "ينبغي ألا يجعل صدر الكلام طويلا، ولا يذكر فيه التصديقات، فإنه إن فعل ذلك لم يكن حسنا، وكذلك يجب ألا يكون أيضا وجيزا قصيرا، ولكن يكون قصدا معتدلا، وذلك بأن يذكر فيه الأمر الذي جعل إنباء عنه، من ضرر أو ظلم أو غير ذلك مما يكون فيه القول، ثم يتوخى بعد ذلك أن يكون الكلام على مثال تلك الأمور التي فيها الكلام ويمقدارها، لامخالفا لها، ولا أعظم منها ولا أصغر."^(٢)

وإذا كان النقاد والبلاغيون قد اشتروا في ابتداء الشعر أن يخلو مما يتطير منه، أو يستجفى من الكلام، خاصة في المدائح والتهاني^(٣)، فإنهم أيضا قد حذروا من ابتداء الخطب والرسائل بما يستوحش من الألفاظ والصنوع. يقول إبراهيم بن المدير: "ومن الألفاظ المرغوب عنها والصنوع المستوحش منها في كتب السادات والأمراء والملوك، على اتفاق المعاني، مثل 'أبقاك الله طويلا، وعمرك مليا'، وإن كنا نعلم أنه لا فرقان بين قولهم 'أطال الله بقاءك'، وبين قولهم 'وأبقاك الله طويلا'، ولكنهم جعلوا هذا أرجح وزنا، وأثبتة قدرا في مخاطبة الملوك، كما أنهم جعلوا: 'أكرمك الله وأبقاك' أحسن منزلة في كتب الظرفاء والأدباء من 'جعلت فداك' على اشتراك معناه، واحتماله أن يكون فداء له من الخير، كما يكون فداء له من الشر... وكذلك لم يجيزوا أن يكتبوا

(١) انظر الخطابة لابن سينا: ٢٣٩ وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٣١٢.

(٢) تلخيص الخطابة لابن رشد: ٣١٩. وراجع الخطابة لابن سينا: ٢٤٢.

(٣) انظر البديع لابن المعتز: ٢٨٥، عيار الشعر لابن طباطبا: ٢٠٤، الموشح للمرزباني:

٢٤٨/٢١٥/٤٩، وكتاب الصناعتين: ٤٥٦، والعمدة: ٢٢١/١، وقانون البلاغة: ٤٥١، والمثل

الصائغ: ٩٧/٣، والجامع الكبير: ١٨٧ والإكسير في علم التفسير: ٢٢٧.

بمثل: "أبقاك الله، وامتع بك" إلا إلى الحرمة والأهل والتابع المنقطع إليك، وأما في كتب الإخوان فغير جائز بل مذموم، مرغوب عنه".^(١)

ويرى على بن خلف ت ٤٥٧ هـ أن الكاتب كالشاعر - لاشتراكهما في استعمال المعاني - يجب أن يتجنب في ابتدائه ما يتطير منه أو يستجفى من الكلام خاصة إذا كان الكلام موجهاً إلى مدح الرؤساء والعظماء، يقول: "وينبغي للشاعر والمترسل أن يتجنباً افتتاح الكلام بما يتطير منه، ويثقل على سامعه، ويتحفظ مما يستجفى، كنعى الشباب وتفرق الأحباب وذم الزمان وما جرى ذلك إذا كان مفضياً إلى مدح الرؤساء ومخاطبة العظماء، على أن أكثر ما يقع هذا في النظم نون النثر، وإنما جمعنا الشاعر والكاتب في الخطاب لاشتراكهما في استعمال المعاني".^(٢)

ويحذر الكلاعي من الابتداء بالألفاظ الخشنة والمعاني القلقة، فيقول: "ومما يجب على الكاتب إذا كتب كتاب اعتذار أو رسالة استعطاف واستئصال، ألا يصدر بالألفاظ الخشنة والمعاني القلقة؛ فإن ذلك إذا كان أول ما يقرع السمع، نفرت له النفس، فإذا نفرت النفس لم تستأنس إلا بعد علاج شديد".^(٣) فالكلاعي يستند إلى علة نفسية في عدم قبول الرديء من الابتداءات، وذلك لأن النفوس تنفر من المعاني الغير اللائقة، بينما تسر بكل ماله وقع طيب.

ويتفق الفلاسفة مع النقاد والبلاغيين في ضرورة تجنب ما يستوحش من الكلام وما تكرهه النفوس، يقول ابن سينا "وأعلم أن الافتتاح بالمخسصات جداء، والغامات الموحشات في الشكايات قبيح، مسقط لرونق القائل، كتصدير بعض الشاكين: إنك ستخلص عن قريب مني يموتي، أو يقول في المشورة: قد يكاد أن تلحقني نكبة بالقتل، فحينئذ تقفون مني، وهذه المصيبة ليست لي وحدي".^(٤)

(١) الرسالة العنراء: ١٢-١٤، وراجع العقد الفريد: ١٨١/٤ - ١٨٢، وصبح الأعي: ٢٩٠/٨، ٢٩١.

(٢) مواد البيان: ١٩٧، وراجع حسن التوسل: ٢٥١.

(٣) إحكام صناعة الكلام: ٢٤٣.

(٤) الخطابة: ٢٣٩.

فذكر الموت أو القتل أو النكبات في صدر الخطب مما ينفر النفوس، ويؤذى المشاعر، ويذهب البشر والابتهاج، حتى لو كان قصد المتكلم حث المتلقين على الأخذ بما يقول أو تحذيرهم من سوء ينالهم، أو كان المتكلم شاعرا بالظلم والجور، فأراد أن يحرك من بيده إقامة ميزان العدل، فكل هذه الأمور - برغم أهميتها - لا توجب للخطيب أن يؤذى المشاعر، ولذا يري ابن رشد أن مَنْ يلجأ إلى مثل هذه الصور المعيبة يستحق الهوان، يقول: "ومما يستحق فاعله الهوان، أن يكون التصدير بالأمور الصعبة على النفوس الكريهة المسموع، ولا سيما إذا تأمل السامعون أو تفقدوا ما يكون من ذلك".^(١)

أما التخلص وهو حسن الانتقال من معنى إلى معنى، فإن العناية به ترجع إلى أهمية اتساق المعنى ووحدة النص، يقول ابن سنان: "ومن الصحة (يقصد صحة المعاني) صحة النسق والنظم، وهو أن يستمر في المعنى الواحد، وإذا أراد أن يستأنف معنى آخر أحسن التخلص إليه حتى يكون متعلقا بالأول وغير منقطع عنه"^(٢)، كما يذكر ابن الأثير أن حسن التخلص يجعل الكلام أخذاً بعضه برباط بعض كأنما جميع الكلام قد أفرغ إفراغا واحداً، وأن ذلك يدل على الحنق والبراعة، ويرى أن الشعر والنثر يحتاجان إليه، وأن النثر من وجهة نظره أكثر حرية من الشاعر؛ لأن الشعر مقيد بالوزن والقافية.^(٣)

ويذكر الكلاعي أن الكتّاب يتوصلون بعد ذكر الصدور إلى الغرض المذكور بحيل كثيرة، منها الإتيان بيت شعر يدل على الغرض، واتخاذ مدخلا للحديث، أو غير ذلك من الأمور التي يمكن بها ربط المعاني ببعضها.^(٤)

ولتعدد حيل التخلص من معنى إلى معنى، فإنها قد تخفى على غير المتأمل، ولذا

(١) تلخيص الخطابة: ٣١٢.

(٢) سر الفصاحة: ٢٥٩، وراجع مواد البيان: ١٩٨/١٩٩، وقانون البلاغة: ٤٥٢، وجواهر الكتن: ١٥٧.

(٣) انظر المثل السائر: ١٢٨/١٢١/٣، والجامع الكبير: ١٨١، والإكسير في علم التفسير: ٢٢٠.

والطراز للعلاوي: ٢/ ٣٢٠، ٣٢١، ١٧٩/٣، وراجع منهاج البلاغة: ٣١٨/٣١٤.

(٤) انظر إحكام صنعة الكلام: ٨٠/٨١.

يرد ابن الأثير على زعم أبي العلاء محمد بن غاتم المعروف بالغانمي الذي ذهب فيه إلى أن القرآن خال من التخلص، فينكر أن هذا القول فاسد، لأن حقيقة التخلص إنما هي الخروج من الكلام إلى كلام آخر غيره بلطفة ثلاث بين الكلام الذي خرج منه والكلام الذي خرج إليه، وفي القرآن الكريم مواضع كثيرة، كالخروج من الوعد والتذكير والإنذار والبشارة بالجنة إلى أمر ونهى ووعد ووعد، ومن محكم إلى متشابه، ومن صفة لنبي مرسل وملك منزل إلى ذم شيطان مريد وجبار عنيد، بلطائف دقيقة ومعان أخذ بعضها برقاب بعض^(١)، ثم يذكر أمثلة لبراعة التخلص القرآني^(٢) تبين أن تعدد المعاني التي تناولها القرآن تفرض مراعاة أمر الانتقال من معنى إلى آخر حتى يتحقق إحكام البناء المعجز، ولقد ذكر ابن أبي الإصبع أن براعة التخلص من وجوه الإعجاز القرآني، وأنه لدقته قد يخفى على غير الحذاق من نوى النقد^(٣).

أما الخاتمة: فهي آخر ما يبقى في النفس، ولذا يري النقاد والبلاغيون أنه ينبغي العناية بها، والاجتهاد في رشاقته وحلاوته وقوتها وجزالتها لإحكام بلوغ الغاية في التأثير، ولتكون قفلا حسنا لمحاسن الرسالة أو الخطبة، ولأنها ربما حفظت من دون سائر الكلام لقرب العهد بها^(٤).

ولاهمية حسن الخاتمة، فإن إبراهيم بن المدبر يدعو الكتاب إلى الملاصقة بين ما يخطمون به من الدعاء، وبين مضمون الكتب حتى يتحقق الاتساق والوحدة، ولا تبني الخاتمة كشيء منفصل عن بقية الأجزاء، يقول: وتحفظ في صدور كتبك وفصولها وافتتاحها وخاتمها، وضع كل معنى في موضع يليق به، وتخبر لكل لفظة معنى يشاكلها، وليكن ماتختم به فصولك في موضع ذكر الشكوي بمثل: والله المستعان،

(١) المثل السائر: ١٢٨/٣، وراجع الإكسير في علم التفسير: ٢٢٢/٢٢٤.

(٢) انظر المثل السائر: ١٢٨/٣ - ١٣٢.

(٣) انظر تحرير التمهيد: ٤٣٣، وبيد القرآن: ١٦٧ - ١٧١.

(٤) انظر كتاب الصناعتين: ٤٥٥، والعمدة: ٢١٧/١، وإحكام صنعة الكلام ٢٤٣، وتحرير التحرير:

٦١٦، وبيد القرآن: ٢٤٣، والطراز: ١٨٢/٣، وصبح الأعشى: ٣١٢/٦ - ٣١٣.

وحسبنا الله ونعم الوكيل، وفي موضع ذكر البلوى: نسأل الله دفع المحذور، ونسأل الله صرف السوء، وفي موضع ذكر المصيبة يمثل: إنا لله وإنا إليه راجعون، وفي موضع ذكر النعم يمثل: والحمد لله خالصا، والشكر لله واجبا، فإنها مواضع ينبغي للكاتب تفقدها، فإتما يكون كاتباً إذا وضع كل معنى في موضعه، وعلق كل لفظة على طبقها من المعنى. (١)

ويشيد أبو هلال العسكري ببراعة الكتاب الحذاق والمرسلين المبرزين في حسن الاختتام، ويخص منهم صاحب بن عباد حيث يذكر أنه أجاد ختم رسائله بالمعاني البديعة والألفاظ الشريفة، يقول: " ألا ترى ماكتبه صاحب في آخر رسالة له: فإن حنثت فيما حلفت، فلا خطوت لتحصيل مجد، ولا نهضت لاقتناء حمد، ولا سمعت إلى مقام فخر، ولا حرصت علي علو ذكر، وهذه اليمين التي لو سمعها عامر بن الطرب لقال هي الغموس، لا القسم باللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى، فأتى بأيمان طريفة، ومعان غريبة" (٢).

وينكر ابن أبي الإصبع أن خواتم جميع سور القرآن "في غاية الحسن، ونهاية الكمال، لأنها بين أدعية ووصايا وفرائض، وتحميد وتهليل، إلي غير ذلك من الخواتم التي لا يبق في النفوس بعدها تطلع أو تشوف إلى مايقال: (٣)

كما يشيد ببراعة الإمام علي بن أبي طالب في ختم رسائله وكتبه، ويرى أنه متقدم في ذلك علي بلغاء البدو والحضر، وعلي جميع فصحاء البشر، (٤) كما يذكر أن القاضي الفاضل كان يجيد ختم كتبه، يقول: " وقد رأيت القاضي الفاضل عبد الرحيم

(١) الرسالة العذراء: ١٧، وراجع العقد الفريد: ١٨٤/٤، ومواد البيان: ١١٠/١١١، ومعالم الكتابة لابن شيث: ٧٨، وصبح الأعشى: ٢٩٤/٦ - ٢٩٥.

(٢) كتاب الصناعتين: ٤٦٥، وراجع المصدر نفسه: ٤٦٦.

(٣) تحرير التحرير: ٦٢٠، وراجع بديع القرآن: ٢٤٦، والطراز: ١٨٤ - ١٨٥، والانتقان: ٣/٣٦٦.

(٤) تحرير التحرير: ٦١٧، وراجع بديع القرآن: ٣٤٤/٣٤٣، ويتفق معه الطوى في هذا الطراز: ١٨٥/٣.

- رحمه الله تعالى - كثيرا ما كان يتحرز في ذلك ويتوخاه، فيأتي فيه بكل نكتة ترقص لها القلوب، وتُفني عن النسيب في المحبوب: (١)

ويشيد ابن نباتة - شارح الرسالة الهزلية لابن زيدون - بختم الرسالة بقول المقتبي:

فمن جهلت نفسه قدره *** رأى غيره منه ما لا يرى

ويرى أن هذا البيت مناسب لما قبله، ويذكر أن هذا يتوافق مع مذاهب أكثر البلاغ في مقاطع رسائلهم، إذ يهتمونها إما بآية، أو مثل، أو بيت شعر، فيكون لذلك مزية ظاهرة وموقع حسن (٢).

أما الفلاسفة، فيرون أن خاتمة الخطبة إجمال وتثبيت للشيء الذي فيه القول، للتذكير به دفعة واحدة علي سبيل التوديع للقول، (٣) ومن ثم فهم يتفقون مع النقاد والبلاغيين في أنها آخر ما يبتقي في السمع، غير أن ما يؤخذ عليهم أنهم اشترطوا فيها أن تكون منفصلة عن الخطبة غير مرتبطة بها ولا متصلة، (٤) فهي - من وجهة نظرهم - مجرد إعلام بانتهاء الكلام، وتذكير بما سبق من القول، ويعني هذا أن الكلام تم قبلها، وأنها ثانوية في الشكل الفني في الخطبة، وهذا عكس ما وجدناه عند النقاد والبلاغيين من اعتبارها جزءا مهما في بناء النص الأدبي، بل عكس ما وجدناه أيضا عند حازم - وهو متأثر بهم - إذ رأى أن الاختتام يجب أن يكون مناسباً للفرض المقول فيه. (٥)

(١) تحرير التحبير: ٦١٦.

(٢) انظر شرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون: ٤٧٤.

(٣) انظر الخطابة لابن سينا: ٢٣٧، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٣٣١/٢٠٦، ونظرية الأنواع الألفية للفينس: ٤٠٩/٢.

(٤) راجع الخطابة لابن سينا: ٢٤٧، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٣٣٢، ومقدمة شرح نهج البلاغة لكمال الدين ميثم البحراني: ١٨٨، وقارن الخطابة لأرسطو: ٢٥٢.

(٥) انظر منهاج البلاغة: ٣٠٦.

ومما سبق يتضح أن الاهتمام بعناصر الشكل الفني للنثر يرجع إلى رغبة النقاد والبلاغيين في تحقيق الاتساق والوحدة له، وبهذا يحقق أكبر قدر ممكن من التأثير. ومن هنا فقد أشاد النقاد بالخطيب الذي يُحكم بناء خطبته بحيث يكون ذاكرةً لأول كلامه، وحافظاً لكل شيء سلف من منطق، حتى يتشابه أول كلامه بآخره في السبك والتأليف، ولا يتعرض للخلل والتصدع، أو للتناثر والحشو. (١)

كما رأوا أن الكاتب الذي يستحق اسم الكتابة هو الذي يحكم بناء رسائله بحيث لا يمكن تقديم أو تأخير بعض أجزائها، فالكاتب الجيد - كما يقول إبراهيم بن المدير - هو الذي يضع كل معنى في موضعه، ويعلق كل لفظ على طبقته من المعنى " فلا يجعل أول ما ينبغي له أن يكتب في آخر كتابه، ولا آخره في أوله، فإني سمعت جعفر بن محمد الكاتب يقول: لا ينبغي للكاتب أن يكون كاتباً حتى لا يستطيع أحد أن يؤخر أول كتابه، ولا يقدم آخره". (٢)

ويبدو أن ظهور وحدة الكلام وإحكام البناء في النثر الفني، (٣) هو الذي دفع بابن طباطبا والحامدي إلى دعوة الشعراء إلى أن يسلكوا منهاج أصحاب الرسائل والخطب في بلاغاتهم وتصرفهم في كلامهم، حتى يأتي شعرهم في تناسب صدوره وأعجازه، وانتظام فنونه، وامتزاج أغراضه ومعانيه كالرسائل البليغة، والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء. (٤)

(١) انظر البيان والتبيين: ٣٣٩/٢١٥/١، والرسالة الغراء: ٤٨، وكتاب الصناعات: ١٤٧ - ١٤٨، وزهر الآداب: ٩٠/١.

(٢) الرسالة الغراء: ١٧، وراجع العقد الفريد: ١٧٤/٤.

(٣) انظر المختار من رسائل أبي إسحاق الصابي: ٤٨٢، والإمتاع والمؤانسة: ١٣٣/٢ - والمقاييسات: ٢٦١.

(٤) انظر عيار الشعر لابن طباطبا: ٩، ٢١٣، حلية المحاضرة للحامدي: ١٠٢/١، وزهر الآداب الحمصري: ٥٩٧/٢.

ومما لاشك فيه أن في هذا ما يؤكد أن نظرة النقاد والبلاغيين إلى الشكل الفني في الشعر والنثر نظرة واحدة، لأن ما يحقق التأثير أمر مطلوب في كليهما، وهذا يؤكد من جهة أخرى أن الفرق بين صورتَي الكلام البليغ (الشعر والنثر) عند النقاد والبلاغيين والفلاسفة هو فارق الوزن فقط..

الخاتمة

الخاتمة

يتناول هذا البحث جانباً مهماً من جوانب تراثا النقدى والبلاغى، هو جانب نقد النثر، وبالرغم من عدم وجود دراسات مستقلة له فى هذا التراث، مما يظن معه أن النقاد لم يهتموا به، إلا أن الدراسة الفاحصة تثبت أن هذا الجانب يتلازم مع نقد الشعر - فضلاً عما خصه به الفلاسفة المسلمون من عناية فى حديثهم عن الخطابة، ومن هنا فقد تناولنا هذا البحث من خلال نظرتين متكاملتين هما: نظرة النقاد والبلاغيين - سواء أكانوا لغويين أم متكلمين أم أدباء، ونظرة الفلاسفة المسلمين الذين اهتموا بشرح كتب أرسطو، وفى مقدمتها كتاب الخطابة.

ولكى نتبين الجوانب المختلفة لنقد النثر، أو إن شئنا القول، الجوانب المختلفة لنظرية العرب النقدية فى النثر، فإن البحث قد وقع فى خمسة فصول، تناول الفصل الأول منها مفهوم النثر الفنى، وقد تكشف هذا الفصل عن عدة جوانب أهمها:-

أ - إن مفهوم النثر الفنى عند النقاد والبلاغيين يمكن الوقوف عليه من خلال تحديدهم لمفهوم الشعر، وذلك لأن نظرتهم إلى المقومات الفنية للكلام، والبليغ شعره ونثره واحدة، ولا يفرق بين هذين القسمين إلا الوزن فقط، وبناء على هذا يكون مفهوم النثر الفنى عندهم: هو ذلك الكلام الذى تتوافر فيه القيم الجمالية (الشعرية)، المؤثرة التى توجد فى الشعر، ولكنه يفتقر عنه بالوزن، وإن لم يخل من نوع خاص من الوزن والإيقاع.

ب- لم يهتم النقاد والبلاغيون - اكتفاء بالمفهوم العام للنثر الفنى - بوضع تعريفات فنية أو اصطلاحية محددة للخطابة أو الكتابة أو المقامة، وهى أهم أنواع النثر الفنى عندهم.

ج- عالج الفلاسفة المسلمون مفهوم الخطابة فى إطار النسق المنطقى الذى يضم الصنائع المنطقية وهى البرهان والجدل والسفسطة والخطابة والشعر، وقد ترتب على هذا أن وجودها فى هذا النسق يفرض عليها سمات مشتركة مع بقية هذه الصنائع، ويتيح لها فى الوقت نفسه خصوصية التصرف فى هذه السمات، ومن

هنا فقد رأوا أن الخطابة قوة تتكلف الإقناع أو التصديق الممكن الذى يهدف إلى إيقاع الظن لا إلى إيقاع اليقين والاعتقاد الثابت، كما يعتمد على ميل النفس، وهو فى هذا يختلف عن الإقناع أو التصديق البرهانى الذى يهدف إلى الثبوت واليقين، كما يختلف عن التصديق الجدلى الذى يهدف إلى الإلزام والقبلة، كما يختلف عن ما تقوم به السفسطة من التغليب وإيهام النقيض، بينما يقترب من التصديق الشعرى الذى يولد الانفعالات النفسية ويدفع إلى اتخاذ وقفة سلوكية، وفى هذا ما يبعد الخطابة عن جفاف المنطق وصرامته ويضعها دائرة الفن.

د - رأى الفلاسفة أن وسائل الإقناع الخطابى تتميز بصفات خاصة تفرقها عن نظائرها فى الصنائع القياسية الأخرى حتى تحقق لها صفتها الفنية، وتتوزع هذه الوسائل عندهم على قسمين يتحكم فى التفريق بينهما تدخل أو عدم تدخل الخطيب فى إيجادهما، ويمثل القسم الأول الذى لا يتدخل الخطيب فى إيجاده - السنن المكتوبة وغير المكتوبة، والشهادات، والعقود، والقسم واليمين، وهذا القسم ل حاجته إلى قدر من الجدل لجعله فى صالح المتكلم، لا يصلح إلا فى الخطب القضائية، وهى أقل أنواع الخطب فنية، أما القسم الثانى الذى يتدخل الخطيب فى إيجاده فينقسم قسمين متلازمين هما: سياق النص وسياق الموقف، ويعتمد الأول على الضمير (القياس الخطبى)، والتمثيل (الاستقراء الخطبى)، وهما يعدان المقنعات الأولى التى يقع بها التصديق، ويعتمد الثانى على استخدام هيئة المتكلم، ومكانته الاجتماعية، وتكويناته الصوتية للتعبير عن المعانى، والانفعالات، بحيث يدعم من قدرة السياق النصى على تحقيق الإقناع الممكن الذى يولد انفعالا ما أو يحث على التخلق بخلق ما.

أما الفصل الثانى فقد تناول وظيفة النثر الفنى، وقد تكشف هذا الفصل عن عدة جوانب أهمها:-

١ - إن وظيفة النثر الفنى (الخطابة - الكتابة - المقامة) عند النقاد والبلاغيين والفلاسفة تتمثل فى جانبين متكاملين هما: الإفادة والإمتاع، وذلك لإيمانهم أن

فاعلية المضمون وما يحتوى عليه من قيم دينية وأخلاقية واجتماعية وسياسية وثقافية لا يتحقق إلا من خلال شكل فنى مؤثر يحقق الذة والإمتاع للمتلقى، ولقد اتضح هذا الأمر فى حرصهم على حسن الإفهام، وحسن البيان، وحسن الموقع وانتفاع المستمع، وجودة الإفهام والإلذاذ، والدعوة إلى العناية بالصياغة الفنية للتعبير الجيد عن المعانى، والدعوة إلى توفير القيم الجمالية (الشعرية) فى النثر الفنى.

ب- رأى بعض النقاد والبلاغيين أن الكتابة قاصرة - إلى جانب قيامها بالإسهام فى النهوض بالواقع الاجتماعى ومشكلاته المختلفة - على التعبير عن الوجدان الشخصى لمبدعها، وعلى التعبير عن موضوعات الغزل والوصف والمدح والهجاء، وهى موضوعات كانت خاصة بالشعر، مما أدى عندهم إلى القضاء على ثنائية الموضوعات الشعرية والنثرية وتوسيع مجالات الإبداع وإثرائها.

ج- نظر الفلاسفة المسلمون إلى وظيفة الخطابة فى إطار البناء الشامل للفلسفة بشقيها النظري والعملى، وما يهدف إليه هذا الإطار من تحقيق السعادة والوجود الأفضل، ولقد رأوا أن الإنسان لا يستطيع أن يستوعب شقى الفلسفة إلا بكمال العقل الذى لا يتم إلا بمساعدة صناعة المنطق، ونظراً لأن الناس متفاوتون فى قدراتهم على الفهم والعقل والتحصيل الذاتى، فإن فروع المنطق تتعدد لتلائم هذا التفاوت، ومن هنا فقد رأوا أن الخطابة والشعر هما الصناعتان المنطقيتان النافعتان فى مخاطبة العامة، وتعليمهم الأشياء النظرية وحشهم على الأشياء العملية؛ وذلك لأن صناعتي البرهان والجدل لا تتلاصقان مع أفهامهم ولطبائعهم لصرامة قياساتهما ولاحتياجهما إلى قدرات خاصة للتمييز والتحصيل، ويضاف إلى هذا أن الجدل والسفسطة لا يهدفان - أساساً - إلى الإفادة.

د - رأى الفلاسفة أن نفع الخطابة فى تحقيق المجتمع الفاضل يتم عن طريق غايتين متلازمتين هما الغاية المعرفية الأخلاقية والغاية العملية، وتتحقق هاتان الغايتان عن طريق الحث والردع والتعليم والتأنيب، ولذا فإن الخطابة - عندهم - لا تتوجه

إلا إلى الأمور الإرائية الممكنة الوقوع، لا الضرورية الوقوع.

أما الفصل الثالث: فقد تناول لغة النثر الفني وبعض الظواهر الأسلوبية، وقد تكشف هذا الفصل عن عدة جوانب أهمها: -

١ - إن لغة النثر الفني عند النقاد والبلاغيين والفلاسفة ذات قيم جمالية ذاتية كلفة الشعر، وأنها تفتقر عن لغة العلوم والمنطق.

ب- درس النقاد والبلاغيون والفلاسفة لغة النثر من خلال مستويين متكاملين هما: مستوى الألفاظ ومستوى التراكييب، وقد بحثوا في المستوى الأول القيم الجمالية للألفاظ، وبحثوا في المستوى الثاني أهمية السياق في إبراز هذه القيم في اللغة والأسلوب. ولقد أبرزوا في هذا المستوى عدة جوانب أهمها:

أولاً: إن الأسلوب يجب أن يراعى أحوال المخاطبين ومقاماتهم

ثانياً: إن الأساليب تتنوع بين الإيجاز والإطناب تبعاً لطبيعة الموضوع ومراعاة لأحوال المخاطبين.

ثالثاً: إن المصطلحات العلمية قد تكون ضرورية الاستعمال إذا تطلبها الموضوع ولاعت المخاطبين.

رابعاً: إن لكل موضوع أسلوباً خاصاً به، وإن استعمال الألفاظ التي لا تتوافر فيها شروط الفصاحة قد يكون مطلباً أسلوبياً.

خامساً: إن الأسلوب اختيار، وإن البدائل والمترادفات ليست متساوية الدلالة، ومن ثم، فإن على الأديب أن يختار من بين البدائل المطروحة أمامه ما هو أكثر تعبيراً وتأثيراً.

سادساً: إن لكل أديب أسلوبه وقاموسه اللغوي الخاصين به، وإن الأساليب تتغير بتطور الزمن.

ج- لم يفرق النقاد والبلاغيون في حديثهم عن أسلوب النثر الفني بصورة واضحة بين

أسلوبى الكتابة والخطابة، بينما فرق بينهما الفلاسفة تبعاً لاختلاف طبيعة الكلام المكتوب عن طبيعة الكلام المنطوق، واعتماد الأخير على سياق النص وسياق الموقف.

د - أكد الفلاسفة أن الأنواع الخطابية ليست متساوية فى القيمة الفنية، كما أن النوع الواحد تتعدد مستوياته الفنية تبعاً لاختلاف طبيعة الموضوع ونوعية المتلقى.

أما الفصل الرابع: فقد تناول الصورة الفنية فى النثر الفنى، وقد تكشف هذا الفصل عن عدة جوانب أهمها:

أ - إن الصورة الفنية - عند النقاد والبلاغيين والفلاسفة - ذات وجود جوهرى وأصيل فى النثر الفنى، ومن هنا فقد تجاوزت الأمثلة الشعرية والنثرية فى حديث النقاد والبلاغيين عن وسائلها المختلفة، كما ربط الفلاسفة بين التجوز اللغوى وبين حدوث الخطيئة والشعرية، ونفوا وجودها فى الفلسفة والبرهان والجدل والفسفة.

ب- لم يفرق النقاد والبلاغيون بين طبيعة الصورة الفنية فى الشعر والنثر، بينما ذهب الفلاسفة إلى أن هناك فارقاً بينهما ذا طبيعة كمية وأخرى نوعية، وتمثل الأولى فى أن الصورة الفنية أكثر ملاءمة واستعمالاً فى الشعر، وتمثل الثانية فى أن طبيعتها فى النثر تتميز بالشهرة والقرب والوضوح والبساطة، أما فى الشعر فتتميز بالجدة والبعد والغموض والتركيب، وقد ناقش البحث هذه المقولة وخلص إلى أن دراسة الخصائص الفنية لطبيعة الصورة فى الشعر والنثر عند الفلاسفة تؤكد اشتراكهما فى كل الصفات السابقة، مما يعنى أنه ليست هناك صفات ثابتة لطبيعة الصورة الفنية فيهما، وأن ما يتحكم فى هذه الطبيعة هو المستوى الفنى الذى يسعى إليه العمل الأدبى سواء أكان شعراً أم نثراً - فلقد فرق الفلاسفة بين مستويين من مستويات القول هما: المستوى الذى يسعى إلى التصريح والتقرير والتوضيح، ويحتل أدنى الدرجات الفنية، والمستوى الذى يسعى إلى الإيحاء وتوليد الانفعالات ويحتل أعلى الدرجات الفنية، وبناء على هذا يمكن القول: إن الطبيعة الكمية أو النوعية ليست معياراً تحدد على أساسه طبيعة الصورة الفنية فى النثر،

وإنما المعيار الذى يتحدد على أساسه هذه الطبيعة فى النثر وفى الشعر أيضاً، هو درجة القرب أو البعد من أدنى مستويات القول فنية، أو من أعلى مستويات القول فنية.

ج- لا تختلف وظيفة الصورة الفنية - عند النقاد والبلاغيين والفلاسفة فى الشعر عنها فى النثر، لأنها فى كليهما ضرورة تعبيرية وتأثيرية يقتضيها حق التعبير عن المعنى.

أما الفصل الخامس: فقد تناول الموسيقى والبناء الفنى، وقد تكشف هذا الفصل عن عدة أمور أهمها:

أ - حرص النقاد والبلاغيين والفلاسفة على توفير أكبر قدر من القيم الموسيقية للنثر الفنى بما يجعل إيقاعاته تقترب من إيقاعات الشعر، ويعد حرصهم على أن تكون هذه القيم نابعة من المعنى، ومن تفاعلات السياق النصى - تأكيداً لجوهريتها فيه بوصفها أحد المقومات الأساسية التى يعتمد عليها فى التأثير، وإشارة إلى أنها ليست حلية خارجية للزخرف والتزيين.

ب- تتمثل أهم القيم الموسيقية - عندهم - فى سلامة مخارج الكلمات من التنافر والثقل، وعدم تكرار أو طول حروفها، وخفة حركاتها، كما تتمثل فى السجع والترصيع والموازنة والجناس، وفى بعض ضروب التناسب المعنوى كالطباق والمقابلة والتقسيم، خاصة إذا خرجت فى صورة من صور التناسب اللفظى، كما أن هناك قيمتين خاصتين بالخطابة هما: النبر والتنظيم.

ج- إن نظرة النقاد والبلاغيين والفلاسفة إلى أجزاء القول لا تختلف فى النثر الفنى عنها فى الشعر، وإذا فقد تشابهت فيهما الشروط التى وضعوها لجودة المطلع والتخلص والختامة.

د - إن عناية النقاد والبلاغيين والفلاسفة بجودة صفات أجزاء القول فى النثر الفنى تؤكد حرصهم على وحدة الكلام واتساق المعانى، وإحكام البناء، ويبدو أن وضوح

هذه الجانب فى النثر الفنى هو الذى دفع ببعض النقاد إلى دعوة الشعراء إلى أن يجعلوا بناء أشعارهم كالخطابة أو الرسالة

والى جانب هذه النتائج المستخلصة من فصول الدراسة، توجد نتائج عامة مستخلصة من تصور النقد والبلاغيين والفلاسفة لنقد النثر، وأهم هذه النتائج:-

أولاً: إن تصور النقد والبلاغيين والفلاسفة لنقد النثر يكون نظرية نقدية متكاملة الجوانب مما يفرض ضرورة إعادة النظر والبحث فى تراثنا النقدى، واستنبات ما يصلح من بنوره وتعهدا بالرعاية، حتى تستوى على سوقها يانعة مثمرة، مما يمكننا من الإسهام فى إرساء دعائم نظرية نقدية عربية، بحيث نصبح قادرين على التفاعل مع الخطاب النقدى العالمى الحديث دون تبعية له أو انبهار به.

ثانياً: إنه برغم اختلاف الأساس النظرى الذى ينطلق منه كل من النقد والبلاغيين، والفلاسفة المسلمين، فى بناء نظريتهم النقدية للنثر الفنى، إلا أنهم يتفقون فى النهاية على جوهرية القيم الجمالية (الشعرية) فيه، وعدّها مقوماً أصيلاً من مقوماته الفنية، بحيث يمكن القول إن الوزن الشعرى وحده هو الفارق المميز بين الشعر والنثر.

ثالثاً: إن أغلب جوانب النظرية النقدية للنثر الفنى عند النقد والبلاغيين والفلاسفة تتفق مع النظريات النقدية الحديثة، ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إنها تسبقها.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:-

- ١- الانتقان فى علوم القرآن: للحافظ جلال الدين عبد الرحمن السيوطى - ت ٩١١هـ.
الجزء الثالث. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥م.
- ٢- إحصاء العلوم: لأبى نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابى ت ٣٢٩هـ، تحقيق د. عثمان أمين، ط/٣. مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٨م.
- ٣- إحكام صنعة الكلام فى فنون النثر ومذاهبه فى المشرق والأندلس: لأبى القاسم محمد بن عبد الغفور الكلامى الإشبلى ت حوالى ٥٤٥هـ، تحقيق د. محمد رضوان الداية. ط/٢. عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٥م.
- ٤- اختيار المتع فى علم الشعر وعمله: لأبى محمد عبد الكريم بن إبراهيم النهشلى ت ٤٠٥هـ. الجزء الأول، تحقيق د. محمود شاكر القطان، ط/١ - دار المعارف بمصر، ١٩٨٣م.
- ٥- اختيار المنظوم والمنثور، لابن طيفور أحمد بن أبى طاهر - مخطوطة بدار الكتب المصرية تحت رقم (٥٨١) أدب.
- ٦- أخلاق الوزيرين: "مثالب الوزيرين" صاحب بن عباد، وابن العميد "لأبى حيان على بن محمد التوحيدى ت ٤١٤هـ. تحقيق محمد بن تاويت الطنجى، مطبوعات المجمع العلمى العربى بدمشق، ١٩٦٥م.
- ٧- أدب الكاتب: لأبى محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة ت ٢٧٦هـ. تحقيق محمد محبى الدين عبد الحميد. ط/٤. المكتبة التجارية الكبرى بمصر ١٩٦٣م.
- ٨- أدب الكتاب، لأبى بكر محمد بن يحيى الصولى ت ٣٢٥هـ. نشر محمد بهجت الأثرى - المطبعة السلفية بالقاهرة ١٣٤١هـ.
- ٩- أسرار البلاغة: لأبى بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجانى ت

٤٧١هـ أو ٤٧٤هـ. تعليق محمد عبد العزيز النجار، مطبعة محمد علي صبيح بالأزهر - ١٩٧٧م.

١٠- الإشارات والتبسيطات: لأبي علي الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي بن سينا ت ٤٢٨هـ. القسم الأول، تحقيق د. سليمان دنيا / ط٢ - دار المعارف بمصر ١٩٧١م.

١١- إعجاز القرآن: لأبي بكر محمد بن الطيب الباقلاني ت ٤٠٣هـ. تحقيق السيد أحمد صقر. ط٤/ دار المعارف بمصر ١٩٧٧م.

١٢- الإكسير في علم التفسير: لسليمان بن عبد القوي بن عبد الكريم الطوفي ت ٧١٦هـ. تحقيق د. عبد القادر حسين، مكتبة الآداب بالقاهرة، ١٩٧٧م.

١٣- أمالي المرتضى: غير الفوائد وبرد القلائد: للشرif المرتضى علي بن الحسين الموسوي العلوي ت ٤٣٦هـ. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢/ دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٧م.

١٤- الإمتاع والمؤانسة: لأبي حيان التوحيدي ت ٤١٤هـ. تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٣م.

١٥- الألفاظ الكتابية: لعبد الرحمن بن عيسى الهمذاني ت ٣٢٠هـ. نشر دار المسلم - القاهرة، د. ت.

١٦- الإيضاح في علوم البلاغة: للخطيب القزويني ت ٧٣٩هـ. شرح وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي. ط٥ منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٣م.

١٧- البديع: لعبد الله بن المعتز ت ٢٩٦هـ. تحقيق اغناطيوس كراتشكوفسكي، منشورات دار الحكمة، دمشق، د. ت.

١٨- البديع في نقد الشعر: لأسامة بن منقذ ت ٥٨٤هـ. تحقيق د. أحمد أحمد بدوي، د. حامد عبد المجيد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي - القاهرة ١٩٦٠م.

١٩- بديع القرآن: لابن أبي الإصبع المصري ت ٦٥٤هـ، تحقيق د. حفني محمد شرف، د. ليرة نهضة مصر بالقاهرة، ١٩٥٧م.

٢٠- البيان في وجوه البيان: لأبي الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب

الكاتب ت بعد ٢٣٥هـ. تحقيق د. حفنى محمد شرفه مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٦٩م.

٢١- البرهان من كتاب الشفا: لابن سينا تحقيق د. أبو العلا عفيفى، المطبعة الأميرية القاهرة، ١٩٥٦م.

٢٢- البلاغة: لأبى العباس محمد بن يزيد المبرد ت ٢٨٥هـ. تحقيق د. رمضان عبد التواب، ط٢ مكتبة الثقافة البنية، القاهرة، ١٩٨٥م.

٢٣- بيان إعجاز القرآن: لأبى سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابى، ت ٣٨٨هـ. ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله أحمد، د. محمد زغلول سلام. ط/ ٢. دار المعارف بمصر، ١٩٧٦م.

٢٤- البيان والتبيين: لأبى عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ت ٢٥٥هـ. تحقيق عبد السلام هارون، ط/ ٤، مكتبة الخانجى القاهرة، ١٩٧٥م.

٢٥- تاريخ الطبرى، تاريخ الرسل والملوك، لأبى جعفر محمد بن جرير الطبرى، ت ٣١٠هـ. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢ - دار المعارف بمصر ١٩٧٦م.

٢٦- تأويل مشكل القرآن: لأبى محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة ت ٢٧٦هـ. تحقيق السيد أحمد صقر، ط/ ٢، دار التراث القاهرة، ١٩٧٣م.

٢٧- تحرير التحرير فى صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: لابن أبى الإصبع المصرى ت ٦٥٤هـ. تحقيق د. حفنى محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٦٣م.

٢٨- تحصيل السعادة، لأبى نصر الفارابى، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدرآباد الفكن، ١٣٤٥هـ.

٢٩- التعريفات: لأبى الحسن على بن محمد بن على الجرجانى المعروف بالسيد الشريف، دار الشئون الثقافية العامة - العراق، ١٩٨٦م.

٣٠- تعليقات فى كتاب بارى أرمينياس ومن كتاب العبارة لأبى نصر الفارابى: لابن باجة محمد بن يحيى، تحقيق د. محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦م.

- ٣١- تلخيص البيان في مجازات القرآن: الشريف الرضى أبى الحسن محمد بن أبى الحسين بن موسى الموسوى ت ٤٠٦هـ. تحقيق محمد عبد الغنى حسن، ط/١ دار إحياء الكتب العربية - القاهرة، ١٩٥٥م.
- ٣٢- تلخيص الخطابة: لأبى الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن رشد ت ٥٩٥هـ، تحقيق د. عبد الرحمن بدوى، نشر وكالة المطبوعات بالكويت، ودار القلم ببيروت، د. ت.
- ٣٣- تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر: لابن رشد، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧١م.
- ٣٤- تلخيص كتاب الجدل: لابن رشد، تحقيق تشارلس بترورث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩م.
- ٣٥- تمام المتون فى شرح رسالة ابن زينون: لخليل الدين بن أبيك الصفدى ت ٧٦٤هـ. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت ١٩٦٩م.
- ٣٦- التنبيه على سبيل السعادة: لأبى نصر الفارابى، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد الدكن، ١٣٤٦هـ.
- ٣٧- تهذيب الأخلاق: لأبى أحمد على بن مسكويه ت ٤٢١هـ. منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت ١٩٦١م.
- ٣٨- ثمرات الأوراق: لتقى الدين أبى بكر بن على بن محمد بن حجة الحموى ت ٨٣٧هـ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط/١، مكتبة الخانجي بمصر، ١٩٧١م.
- ٣٩- الجامع الكبير فى صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، لضياء الدين بن الأثير ت ٦٣٧هـ. تحقيق د. مصطفى جواد، د. جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمى العراقى، ١٩٥٦م.
- ٤٠- الجدل من كتاب الشفاء: لابن سينا، تحقيق أحمد فؤاد الأهوانى، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٥م.
- ٤١- الجمان فى تشبيهات القرآن: لابن ناقيا ت ٤٨٥هـ، تحقيق د. مصطفى الصاوى

الجوينى، منشأة المعارف بالأسكندرية، ١٩٧٨م.

- ٤٢- جبهة الأمثال لأبى هلال العسكري ت ٣٩٥هـ. مطبعة يومباى الهند ١٣٠٧هـ.
٤٣- جوامع الشعر، للفارابى، تحقيق محمد سليم سالم، ضمن كتاب "تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر لابن رشد، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية القاهرة، ١٩٧١م.

- ٤٤- جوامع علم الموسيقى: لابن سينا، تحقيق زكريا يوسف، وزارة التربية والتعليم القاهرة، ١٩٥٦م.

- ٤٥- جواهر الألفاظ، لأبى الفرج قدامة بن جعفر، ت ٣٣٧هـ. تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، ط١/، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٩م.

- ٤٦- جواهر الكنز " تلخيص كنز البراعة فى أنوات نوى البراعة " لنجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي، ت ٧٣٧هـ. تحقيق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالأسكندرية، ١٩٨٣م.

- ٤٧- الحروف: لأبى نصر الفارابى، تحقيق محسن مهدى، دار المشرق، بيروت ١٩٦٩م.
٤٨- حسن التوسل إلى صناعة الترسل: لشهاب الدين أبى التثاء محمود بن سليمان الطبلى ت ٧٢٥هـ. تحقيق ودراسة أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر - بغداد - ١٩٨٠م.

- ٤٩- حلية المحاضرة، لأبى على محمد بن الحسن بن المظفر الهاتمي ت ٣٨٨هـ، تحقيق جعفر الطيار الكتانى، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة تحت رقم ٧١٥.

- ٥٠- الحيوان: لأبى عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، ط٢/، منشورات المجمع العلمى العربى الإسلامى، بيروت ١٩٦٨م.

- ٥١- الخصائص: لأبى الفتح عثمان بن جنى ت ٣٩٢هـ. تحقيق محمد على النجار، دار الكتب المصرية ١٩٥٢م.

- ٥٢- الخطاية: لأرسطوطاليس، الترجمة العربية القديمة، تحقيق د. عبد الرحمن بدوى، النهضة المصرية - القاهرة، ١٩٥٩م.

٥٣- الخطابة من كتاب الشفاء: لابن سينا تحقيق محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، القاهرة، ١٩٥٤م.

٥٤- الخواطر السوانح في أسرار الفواتح، لابن أبي الإصبع المصري ت ٦٥٤هـ، تحقيق حفني محمد شرف، مطبعة الرسالة، ١٩٦٠م.

٥٥- دلائل الإعجاز: لعبد القاهر الجرجاني ت ٤٧١هـ، أو ٤٧٤هـ، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي - القاهرة، ١٩٨٤م.

٥٦- ديوان المعاني: لأبي هلال العسكري، ت ٣٩٥هـ، مكتبة القدسي، ١٣٥٢هـ.

٥٧- النخيرة في محاسن أهل الجزيرة، لأبي الحسين علي بن بسام الشنتريني ت ٥٤٢هـ، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة - بيروت - القسم الأول - المجلد الأول، ١٩٧٩م.

٥٨- نم الخطأ في الشعر، لابن فارس اللغوي ت ٣٩٥هـ - تحقيق د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٠م.

٥٩- رسائل الجاحظ: لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٤-١٩٧٩م.

٦٠- الرسالة الشافية: لعبد القاهر الجرجاني، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله أحمد، د. محمد زغول سلام، ط٢، دار المعارف بمصر، ١٩٧٦م.

٦١- الرسالة العنراء: لإبراهيم بن المدبر، ت ٢٧٨هـ، تحقيق د. زكي مبارك، ط١، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٣١م.

٦٢- رسالة في أقسام العلوم العقلية، لابن سينا، ضمن تسع رسائل في الحكمة والطبيعات، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ١٨٨٠م.

٦٣- رسالة في السعادة والحجج العشرة على أن النفس الإنسانية جوهر: لابن سينا، ضمن مجموعة رسائل، مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، الدكن ١٣٥٢هـ.

٦٤- رسالة في العهد، لابن سينا، ضمن تسع رسائل في الحكمة والطبيعات، مطبعة

الجوائب، قسطنطينية، ١٨٨٠م.

٦٥- رسالة فى قوانين صناعة الشعراء: لأبى نصر الفارابى، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، تحقيق د. عبد الرحمن بدوى، دار الثقافة بيروت - د. ت.

٦٦- زهر الآداب، وثمر الآباب، لأبى إسحاق إبراهيم بن على المصرى القيروانى، تحقيق على محمد الجاوى، ط/٢، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٧٠م.

٦٧- سرح العيون فى شرح رسالة ابن زيون، لجمال الدين بن نباتة المصرى ت ٧٦٨هـ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦م.

٦٨- سر الفصاحة، لأبى محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجى ت ٤٦٦هـ، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصعدي، مطبعة محمد على صبيح بالأزهر، ١٩٦٩م.

٦٩- السياسات المدنية، لأبى نصر الفارابى، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد النكث ت ١٣٤٦هـ.

٧٠- شرح مقامات الحريري: لأبى العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسى الشريشى ت ٦١٩هـ. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع بالجالة - القاهرة، ١٩٦٩م.

٧١- شرح نهج البلاغة: لعز الدين عبد الحميد بن هبة الله بن محمد بن محمد بن الحسين بن أبى الحديد المدائنى ت ٦٥٦هـ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط/٢، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ١٩٦٥ - ١٩٦٧م.

٧٢- الشعر والشعراء، لابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط/٣، دار التراث العربى للطباعة، القاهرة، ١٩٧٧م.

٧٣- الصحابى، لأبى الحسين أحمد بن فارس بن زكريا ت ٣٩٥هـ، تحقيق السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى البابى الحلبي، القاهرة، ١٩٧٧م.

٧٤- صبح الأعشى: لأبى أحمد القلقشندي، ت ٨٢١هـ، المطبعة الأميرية بالقاهرة، ١٩١٣ - ١٩١٦م.

٧٥- صناعة الكتاب لأبى جعفر النحاس ت ٣٧٧هـ، تحقيق د. بدر أحمد ضيف، دار

العلوم العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٠م.

٧٦- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ليحيى بن حمزة بن على

ابن إبراهيم العلوي اليمني، ت ٧٤٩هـ، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٠م.

٧٧- العقد الفريد، لأبي عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي ت ٣٢٧هـ، تحقيق

أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الإبياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ج٢، ط٢، ١٩٥٦، ج٤، ط٢، ١٩٦٢م.

٧٨- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبي على الحسن بن رشيق القيرواني ت

٤٥٦هـ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ٥، دار الجيل للنشر

والتوزيع والطباعة، بيروت، ١٩٨١م.

٧٩- عيار الشعر، لأبي الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، ت ٣٢٢هـ، تحقيق

د. عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية،

١٩٨٥م.

٨٠- عيون الحكمة. لابن سينا، تحقيق عبد الرحمن بدوي، منشورات المعهد العلمي

الفرنسي، القاهرة، ١٩٥٤م.

٨١- فصول المديني، لأبي نصر الفارابي، تحقيق د.م. دثوب، طبعة جامعة كمبودج،

١٩٦١م.

٨٢- فلسفة أرسطوطاليس، وأجزاء فلسفته، ومراتب أجزائها، والموضع الذي منه ابتداء

وإليه انتهى: لأبي نصر الفارابي، تحقيق د. محسن مهدي، دار مجلة شعر -

بيروت، ١٩٦١م.

٨٣- الفلك الدائر على المثل السائر: لابن أبي الحديد، ملحق مع القسم الرابع من كتاب

المثل السائر لابن الأثير، تحقيق د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة، دار نهضة

مصر للطبع والنشر بالقاهرة، ١٩٧٣م.

٨٤- فن الشعر: لابن سينا، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس - تحقيق عبد

الرحمن بدوي، دار الثقافة - بيروت - ب. ت

٨٥- فن الشعر: لأرسطوطاليس، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت -

- ٨٦- الفوز الأصغر، لأبى أحمد على بن مسكويه، مطبعة السعادة - مصر، ١٣٢٥هـ.
- ٨٧- قانون البلاغة: لأبى طاهر محمد بن حيدر البغدادي، ت ٥١٧هـ ضمن رسائل البلغاء، اختيار وتصنيف: محمد كرد على، ط/٢، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٦م.
- ٨٨- قانون ديوان الرسائل، لأبى القاسم على بن منجب بن سليمان الشهير بابن الصيرفي، ت حوالي ٥٤٢هـ، مطبعة الواعظ بمصر، ١٩٠٥هـ.
- ٨٩- القياس من كتاب الشفا، لابن سينا، تحقيق سعيد زايد، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٤م.
- ٩٠- الكامل: لأبى العباس محمد بن يزيد المبرد ت ٢٨٥هـ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر بالجيزة، ١٩٨١م.
- ٩١- كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة، لأبى نصر الفارابي، تحقيق ألبيير نصرى نابر المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٥٩م.
- ٩٢- كتاب بغداد: لابن طيفور أحمد بن أبى طاهر، ت ٢٨٠هـ، نشر السيد عزت العطار الحسيني، ١٩٤٩م.
- ٩٣- كتاب الصناعتين، "الكتابة والشعر" لأبى هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، ت ٣٩٥هـ، تحقيق: على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، ط/٢، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧١م.
- ٩٤- كتاب فى المنطق، الخطابة: لأبى نصر الفارابي، تحقيق محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦م.
- ٩٥- كتاب المجموع أو الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر: لابن سينا، تحقيق محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث ونشره، القاهرة، ١٩٦٠.
- ٩٦- كتاب المجموع أو الحكمة العروضية فى معانى كتاب ريطوريقا، تحقيق محمد سليم سالم، النهضة المصرية - القاهرة، ١٩٥٠م.
- ٩٧- الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل فى وجوه التويل، لأبى القاسم جار

الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي ت ٥٣٨هـ، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، القاهرة: ١٩٧٧م - ١٩٨٣م.

٩٨- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لضياء الدين بن الأثير ت ٦٣٧هـ، تحقيق د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة، ط/٢، دار نهضة مصر للطبع والنشر بالقاهرة، ١٩٧٣م.

٩٩- المجازات النبوية: للشريف أبي الحسن محمد بن أحمد الحسين بن موسى الموسوي ت ٤٠٦هـ. قدم له وضبط عباراته: طه عبد الرؤف سعد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر، ١٩٧١م.

١٠٠- مجمع الأمثال: لأبي الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني ت ٥١٨هـ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار القلم، بيروت ب. ت.

١٠١- المختار من رسائل أبي إسحاق الصابي ت ٣٨٤هـ، تحقيق محمد يونس عبد العال، رسالة بكوراه، مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة تحت رقم ٢٣٧١.

١٠٢- المدخل إلى المنطق من كتاب الشفا: لابن سينا، تحقيق الأب جورج قنواتي وآخرين، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، ١٩٥٢م.

١٠٣- مروج الذهب ومعادن الجوهر: لأبي الحسين علي بن الحسين بن علي المسعودي ت ٣٤٦هـ. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط/٤، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٦٥م.

١٠٤- المزهر في علوم اللغة وأنواعها: لجلال الدين السيوطي، تحقيق محمد أحمد جاد المولى، وآخرين. الجزء الأول، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د. ت.

١٠٥- المستقصى في أمثال العرب، لأبي القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري ت ٥٣٨هـ، ط/٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٧.

١٠٦- الحصون في الألب: لأبي أحمد الصكرى ت ٣٨٢هـ، تحقيق عبد السلام هارون، ط/٢، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ودار الرفاعي بالرياض، ١٩٨٢م.

١٠٧- معالم الكتابة ومقام الإصابة: لعبد الرحيم بن علي بن شيت القرشي، ت ٦٢٥هـ، عن منشور الخوري قسطنطين الباشا المخلصي - المطبعة الأدبية،

بيروت، ١٩١٣م.

- ١٠٨- معجم البلدان: لياقوت الحموى ت ٦٢٦هـ، دار صادر - بيروت ١٩٧٧م.
- ١٠٩- المغنى فى أبواب التوحيد والعدل، للقاضى أبى الحسن عبد الجبار الأسد ابادى ت ٤١٥هـ، الجزء السادس عشر (عجاز القرآن) تحقيق أمين الخولى - ط ١/ مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٦٠م.
- ١١٠- مفاتيح العلوم: لمحمد بن أحمد بن يوسف الفوارزمى، ت ٢٨٧هـ، تقديم وإعداد د. عبد اللطيف محمد العبد، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٨م.
- ١١١- مفتاح العلوم لأبى يعقوب يوسف بن أبى بكر محمد بن على السكاكى ت ٦٢٦هـ، ط ١، مطبعة مصطفى البابى الحلبي بمصر، ١٩٢٧م.
- ١١٢- المقابسات: لأبى حيان التوحيدى، تحقيق: حسن السننوبى، ط ١/، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٢٩م.
- ١١٣- المقامات اللزومية: لأبى الطاهر محمد بن يوسف بن عبد الله بن إبراهيم التميمى السرقسلى، ت ٥٣٨هـ، تحقيق: د. بتر أحمد شيف - الهيئة المصرية العامة للكتاب - فرع الإسكندرية، ١٩٨٢م.
- ١١٤- مقدمة ابن خلدون، لعبد الرحمن بن محمد بن خلدون ت ٨٠٨هـ، منشورات مؤسسة الأعلمى للطبوعات، بيروت د. ت .
- ١١٥- مقدمة شرح ديوان الحماسة، لأبى على أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقى ت ٤٢١هـ، نشر: أحمد أمين وعبد السلام هارون، القسم الأول، ط ٢. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م.
- ١١٦- مقدمة شرح نهج البلاغة، لكمال الدين ميثم الجرانى ت ٦٨٠هـ، تحقيق د. عبد القادر حسين، ط ١/، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٧م.
- ١١٧- مقدمة فى صناعة النظم والنثر: لشمس الدين محمد بن حسن المعروف بالنواجى ت ٨٥٩هـ، تحقيق، د. محمد بن عبد الكريم، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت
- ١١٨- مواد البيان: لعلى بن خلف ت ٤٥٧هـ، نسخة مصورة عن مخطوطة مكتبة فاتح

بانستانبول رقم (٤١٢٨) نشرها معهد العلوم العربية والإسلامية بجامعة فرانكفورت، ألمانيا الاتحادية ١٤٠٧هـ.

١١٩- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: لأبي القاسم الحسن بن بشر الأمدى ت ٣٧٠هـ. ج١/، تحقيق السيد أحمد صقر: ط٢/، دار المعارف بمصر، ١٩٧٢م، ج٢/ تحقيق عبد الله حمد محارب، رسالة دكتوراه مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة، تحت رقم: ٤٨٢٠.

١٢٠- الموشع في مأخذ العلماء على الشعراء: لأبي عبيد الله محمد بن عمران المرزبانى ت ٣٨٤هـ. نشر محب الدين الخطيب، الطبعة الثانية، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٨٥هـ.

١٢١- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: لأبي محمد القاسم بن محمد بن عبد العزيز الأنصارى السجلماسى ت بعد ٧٠٤هـ. تحقيق علل الغازى، ط١/، مكتبة المعارف، الرباط، ١٩٨٠م.

١٢٢- المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره: لأبي محمد الحسن ابن على بن وكيع التنيسى ت ٣٩٢هـ. تحقيق د. محمد رضوان الداية، دار قتيبة - دمشق، ١٩٨٢م.

١٢٣- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لأبي الحسن حازم القرطاجنى، ت ٦٨٤هـ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.

١٢٤- نشر النظم وحل العقد، أو رسائل الثعالبي، لأبي منصور الثعالبي ت ٤٢٩هـ، تقديم على الناقانى، نشر دار البيان ببغداد، ودار مصعب ببيروت، ١٩٧٢م.

١٢٥- النجاة في الحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية: لابن سينا، ط٢/، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٣٨م.

١٢٦- نقد الشعر: لأبي الفرج قدامة بن جعفر ت ٣٣٧هـ، تحقيق كمال مصطفى، ط٣/، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٩م.

١٢٧- النكت في إعجاز القرآن: لأبي الحسن على بن عيسى الرمانى ت ٣٨٦هـ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله أحمد، د. محمد زغلول

- سلام، ط/٣، دار المعارف بمصر، ١٩٧٦م.
- ١٢٨- نهاية الأرب في فنون الأدب، لشهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، ت ٧٣٣هـ، دار الكتب المصرية ١٩٢٥ - ١٩٣١م.
- ١٢٩- نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز - لفخر الدين محمد بن عمر الرازي ت ٦٠٦هـ. مطبعة الآداب والمؤيد - القاهرة، ١٣١٧هـ.
- ١٣٠- الهوامل والشوامل، لأبي حيان التوحيدى ومسكويه، نشره أحمد أمين، والسيد أحمد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥١م.
- ١٣١- الوساطة بين المتنبى وخصومه: للقاضى على بن عبد العزيز الجرجاني ت ٣٩٢هـ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد البجاوى، مطبعة عيسى البابى الحلبي - بالقاهرة، ١٩٦٦م.
- ١٣٢- الوشى المرقوم فى حل المنظوم: لضياء الدين بن الأثير، مطبعة ثمرات الفنون، بيروت ١٢٩٨هـ.
- ١٣٣- يتيمة النهر فى محاسن أهل العصر، لأبى منصور الثعالبي ت ٤٢٩هـ، تحقيق د. محمد مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣م.

ثانياً: المراجع العربية والمترجمة:-

- ١٣٤- الاتجاه الأسلوبى فى النقد الأدبى: د. شفيح السيد، دار الفكر العربى - القاهرة، ١٩٨٦م.
- ١٣٥- أثر القرآن فى تطور النقد العربى إلى آخر القرن الرابع الهجرى، د. محمد زغلول سلام، ط/٣، دار المعارف بمصر ١٩٦٨م.
- ١٣٦- الأدب وفنونه: د. محمد منور، دار نهضة مصر للطبع والنشر، بالقجالة، ١٩٨٠م.
- ١٣٧- الأدب وفنونه، دراسة ونقد، د. عز الدين إسماعيل، ط/٧، دار الفكر العربى، بالقاهرة، ١٩٧٨م.
- ١٣٨- الأدب وقيم الحياة المعاصرة: د. محمد زكى العشماوى، ط/٢، الهيئة المصرية

- العامة للكتاب - فرع الاسكندرية - ١٩٧٤م.
- ١٣٩- الأدب ومذاهبه، د. محمد منور، دار نهضة مصر للطبع والنشر بالفجالة - ١٩٧٩م.
- ١٤٠- الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، د. عز الدين إسماعيل، ط/٣، دار الفكر العربي - القاهرة - ١٩٧٤م.
- ١٤١- الأسس الفنية للنقد الأدبي، د. عبد الحميد يونس - ط/٣، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧٩م.
- ١٤٢- أسس النقد الأدبي عند العرب، د. أحمد أحمد بدوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر بالفجالة، ١٩٧٩م.
- ١٤٣- الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية. أحمد الشايب، ط/٧ مكتبة النهضة المصرية- القاهرة ١٩٧٦م.
- ١٤٤- الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية: د. سعد مصلوح، ط/٢، دار الفكر العربي بالقاهرة، ١٩٨٤م.
- ١٤٥- الأصول: دراسة إبستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، د. تمام حسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢م.
- ١٤٦- أصول النقد الأدبي: أحمد الشايب، ط/٩، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٥م.
- ١٤٧- الإعجاز البياني للقرآن، د. عائشة عبد الرحمن، دار المعارف بمصر ١٩٧١م.
- ١٤٨- الأفكار والأسلوب، دراسة في فن الروائي ولغته: تأليف أ. ف. تشيتشرين، ترجمة د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد . ب. ت.
- ١٤٩- بحث في علم الجمال: جان برتليمي، ترجمة د. أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، ١٩٧٠م.
- ١٥٠- بحوث في النص الأدبي: د. محمد الهادي الطرابلسي - الدار العربية للكتاب. تونس، ١٩٨٨م.
- ١٥١- البلاغة تطور وتاريخ: د. شوقي ضيف، ط/٣، دار المعارف بمصر ١٩٧٦م.

- ١٥٢- بلاغة الكتاب في العصر العباسي: دراسة تحليلية نقدية لتطور الأساليب، د. محمد نبيه حجاب، ط/١، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة ١٩٦٥م.
- ١٥٣- البلاغة والأسلوب: د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.
- ١٥٤- بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة د. أحمد درويش - مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥م.
- ١٥٥- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري: د. إحسان عباس، ط/٥، دار الثقافة بيروت ١٩٨٦م.
- ١٥٦- تاريخ النقد الأدبي في الأندلس - د. محمد رضوان الداية، ط/١، دار الأنوار بيروت - ١٩٦٨م.
- ١٥٧- تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري: د. محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ١٩٦٤م.
- ١٥٨- تطور النثر العربي حتى القرن الثاني: عقلة سليمان العقيل، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة كلية الآداب بالأسكندرية.
- ١٥٩- تهديد في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر: د. طه حسين في مقدمة نقد النثر المنسوب لقدامة بن جعفر، المكتبة العلمية، بيروت ١٩٨٠م.
- ١٦٠- حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى، البشير المجنوب، الدار العربية للكتاب - تونس، ١٩٨٢م.
- ١٦١- الحياة والشاعر: ستيفن سبندر، ترجمة د. مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية د. ت.
- ١٦٢- الخراج وصناعه الكتابة: لقدامة بن جعفر، تحقيق د. محمد حسين الزبيدي، دار الرشيد للنشر - العراق - ١٩٨١م.
- ١٦٣- الخيال، مفهوماته ووظائفه: د. عاطف جودة نصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢م.
- ١٦٤- دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد: د. شكرى محمد عياد، دار إلياس العصرية - القاهرة، ١٩٨٧م.

- ١٦٥- دراسات في الأدب والنقد: د. حلمى على مرزوق، مؤسسة الثقافة الجامعية
بالاسكندرية، د.ت.
- ١٦٦- دراسات في نقد الأدب العربى من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، د. بدوى
طبانة، ط/٧، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٥م.
- ١٦٧- دراسات في النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق، د. محمد مصطفى هدار، دار
الاندلسية للأوفست بالاسكندرية ١٩٨٩.
- ١٦٨- دور الكلمة فى اللغة: ستيفن أولان، ترجمة د. كمال محمد بشر، ط/٢ مكتبة
الشباب بالقاهرة، ١٩٦٩م.
- ١٦٩- الذوق الأدبى كيف يتكون، أرنولد بنيت، ترجمة د. على محمد الجندي، مكتبة
نهضة مصر بالفجالة - ١٩٥٧م.
- ١٧٠- الشعر والتجربة: أرشيبالد مكليش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى، دار
الليقطة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت ١٩٦٣م.
- ١٧١- الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، مكتبة مصر بالفجالة ١٩٥٨م.
- ١٧٢- الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، د. جابر عصفور، دار المعارف
بمصر ١٩٨٠م.
- ١٧٣- الصورة والبناء الشعرى، د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف بمصر ١٩٨١م.
- ١٧٤- علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته: د. صلاح فضل، ط/٢ - الهيئة المصرية العامة
للكتاب، ١٩٨٥م.
- ١٧٥- علم الفصاحة العربية: مقدمة فى النظرية والتطبيق: د. محمد على رزق
الحفاجى، دار المعارف بمصر، ١٩٧٩م.
- ١٧٦- العلم والشعر: إ. أ. ريتشاردز، ترجمة د. مصطفى بدوى، مكتبة الأنجلو المصرية
- القاهرة، د.ت.
- ١٧٧- فلسفة الجمال: د. أميره حلمى مطر: ط/٢، دار الثقافة للنشر والتوزيع
القاهرة، ١٩٨٤م.
- ١٧٨- فلسفة الفن فى الفكر المعاصر، د. زكريا إبراهيم - مكتبة مصر بالفجالة

- ١٩٦٦م.
- ١٧٩- الفن خبرة: جون بيوى، ترجمة د. زكريا إبراهيم - دار النهضة العربية - القاهرة، ١٩٦٣م.
- ١٨٠- فن الشعر: د. إحسان عباس/ ط٢. دار الثقافة - بيروت ١٩٥٩.
- ١٨١- فن الشعر: د. محمد مندور، سلسلة المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م.
- ١٨٢- فن الشعر: هوارس، ترجمة د. لويس عوض، ط٢/١، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠م.
- ١٨٣- فن المقامات بين المشرق والمغرب، د. يوسف نور عوض، ط١/١، دار القلم، بيروت، ١٩٧٩م.
- ١٨٤- الفن والأدب، بحث جمالى فى الأنواع والمدارس الأدبية والفنية: د. ميشال عاصى، ط٢ منشورات المكتب التجارى للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، ١٩٧٠م.
- ١٨٥- الفن ومذاهبه فى النثر العربى، د. شوقي ضيف، ط٧/١، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م.
- ١٨٦- فنون الأدب: تشارلتز، تعريب: د. زكى نجيب محمود - لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٤م.
- ١٨٧- الفنون والإنسان، مقدمة موجزة لعلم الجمال: إروين إيمان، ترجمة مصطفى حبيب، مكتبة مصر بالفجالة د. ت.
- ١٨٨- فى الأدب الجاملى، د. طه حسين ط١/١، دار المعارف بمصر، ١٩٧٥.
- ١٨٩- فى الأدب والنقد: د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر بالفجالة، ١٩٧٨م.
- ١٩٠- فى الميزان الجديد، د. محمد مندور: دار نهضة مصر للطبع والنشر بالفجالة، ١٩٨٣م.
- ١٩١- فى نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر فى النقد العربى القديم والحديث، د.

- عثمان مواهر - ر المعرفة الجامعية - الاسكندرية - ١٩٨٤م
- ١٩٩٢- لم النقد الأدبي .. شوقي صيف، ط/ ٤، دار المعارف بمصر، ١٩٧٦م
- ١٩٩٣- مى نقد الشعر د. محمود الزبيعى، ط/ ٤ دار المعارف بمصر ١٩٧٧.
- ١٩٩٤- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، د. محمد زكى العشماوى، ط/ ٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب - فرع الاسكندرية - ١٩٧٨م.
- ١٩٩٥- قواعد النقد الأدبي لاسل أبركرومبى، ترجمة د. محمد عوض محمد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٦م.
- ١٩٩٦- كولردج - مصطفى بدوى، دار المعارف بمصر، ١٩٥٨م.
- ١٩٩٧- اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسان، ط/ ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م.
- ١٩٩٨- اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، د. شكرى عياد، ط/ ١، انترناشونال برس القاهرة، ١٩٨٨م
- ١٩٩٩- اللغة والمعنى والسياق، حور لاينز، ترجمة د. عباس صادق الوهاب، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ١٩٨٧م.
- ٢٠٠٠- ماهية الجمال والفن: د. عبد الله عوضه - سلسلة المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م.
- ٢٠٠١- مبادئ النقد الأدبي: إ.أ. ريتشاردز، ترجمة د. مصطفى بدوى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٦م
- ٢٠٠٢- محاضرات فى النقد الأدبي، د. سهير القلموى، نشر معهد الدراسات العربية العالية، جامعة الدول العربية، ١٩٥٥م
- ٢٠٠٣- مداخل إلى علم الجمال الأدبي، د. عبد المنعم تليمة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨م
- ٢٠٠٤- مسائل فلسفة الفن المعاصرة: جان ماري جويو، ترجمة د. سامى الدروبي، دار الفكر العربي - القاهرة، ١٩٥٦م.
- ٢٠٠٥- المستوى القفوى للفصحى واللهجات والنثر والشعر - د. محمد عيد، عالم الكتب

- القاهرة، ١٩٨١م.

٢٠٦- مشكلة السرقات في النقد العربي، دراسة تحليلية مقارنة. د. محمد مصطفى هدارة، ط/ ٢ المكتب الإسلامي، بيروت، ١٩٧٥م.

٢٠٧- مشكلة الفن: د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر بالقاهرة، ١٩٧٩م.

٢٠٨- مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني: د. منصور عبد الرحمن، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠م.

٢٠٩- معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، د. منصور عبد الرحمن - مكتبة المعارف بالقاهرة، ١٩٨٤م.

٢١٠- معنى الفن: هريوت ريد، ترجمة سامي خشبة، ط/ ٢، دار الشئون الثقافية العامة - بغداد - ١٩٨٦م.

٢١١- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، د. جابر عصفور، ط/ ٣، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٢م.

٢١٢- مقالات في النقد الأدبي، د. محمد مصطفى هدارة - دار القلم ١٩٦٥م.

٢١٣- مقالات نقدية: د. محمود الرييحي، مكتبة الشباب بالقاهرة ١٩٧٨م.

٢١٤- المقامة: د. شوقي ضيف، سلسلة فنون الأدب العربي، ط/ ٥، دار المعارف بمصر ١٩٨٠م.

٢١٥- مقدمة لدراسة بلاغة العرب، د. أحمد ضيف، ط/ ١ مطبعة السفور بالقاهرة، ١٩٢١م.

٢١٦- ملامح الشخصية المصرية في الدراسات البيانية في القرن السابع الهجري: د. مصطفى الصاوي الجويني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠م.

٢١٧- من حديث الشعر والنثر: د. طه حسين، ضمن المجلد الخامس من المجموعة الكاملة لمؤلفاته، ط/ ١، دار الكتاب اللبناني - بيروت ١٩٧٣م.

٢١٨- منهج البحث في تاريخ الآداب: لانسون، ترجمة د. محمد مندور، ملحق بكتاب النقد المنهجي عند العرب للدكتور مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر بالقاهرة، د. ت.

- ٢١٩- النشر الفني في القرن الرابع: د. زكى مبارك، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٣٤م.
- ٢٢٠- النشر الفني وأثر الجاحظ فيه: د. عبد الحكيم بليغ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٥م.
- ٢٢١- نشأة الكتابة الفنية فى الأدب العربى: د. حسين نصار - ط/١، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٤م.
- ٢٢٢- نظرية الأدب، رينيه ويليك، لوستن وأرين، ترجمة محيى الدين صبحي، ط/٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١م.
- ٢٢٣- نظرية الأنواع الأدبية: فينسه، ترجمة د. حسن عون، منشأة المعارف بالأسكندرية، ١٩٧٨م.
- ٢٢٤- نظرية البنائية فى النقد الأدبى: د. صلاح فضل، ط/٢، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠م.
- ٢٢٥- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد: د. ألفت محمد كمال عبد العزيز، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م.
- ٢٢٦- نظرية الشعر فى النقد العربى القديم: د. عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨١م.
- ٢٢٧- نظرية اللغة فى النقد العربى، د. عبد الحكيم راضى، مكتبة الخانجي القاهرة، ١٩٨٠م.
- ٢٢٨- نظرية المعنى فى النقد العربى: د. مصطفى ناصف، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٥م.
- ٢٢٩- النقد: د. شوقي ضيف، سلسلة فنون الأدب العربى، ط/٤، دار المعارف بمصر، ١٩٧٩م.
- ٢٣٠- النقد الأدبى، أحمد أمين، ط/٥، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٣م.
- ٢٣١- النقد الألبى الحديث، د. محمد غنيمى هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر بالفجالة، ١٩٧٩م.

- ٢٢٢- النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية: جيروم ستواينتز، ترجمة د. فؤاد زكريا، ط/٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١م.
- ٢٢٣- النقد المنهجي عند العرب، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر بالقاهرة، د.ت.
- ٢٢٤- نقد النثر في تراث العربي النقدي حتى نهاية العصر العباسي ٦٥٦هـ، نبيل خالد رباح أبو علي، رسالة دكتوراه مخطوطة، بكلية الآداب - بينها، وقد صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٢م.

ثالثاً: المراجع الأجنبية:-

- 235- Beardsley, Monroe C.:
"Style and good Style" in Contemporary Essays on style, edited by Glen A. Love and Micheal Payne. pp. 3-15, U.S.A. 1969..
- 236- Chapman, R. :
Linguistics and Literature, An Introduction to Literary Stylistics, London 1974.
- 237- Freeman D.C.:
Linguistics and Literary style, New York, 1970.
- 238- Friedman N.:
Imagery, Princeton Encyclopedia of poetry and Poetics Edited by Alex Preminger, Princeton Univ. press. 1969.
- 239- Gross, Harvey:
Sound and Form in Modern poetry. The University of Michigan press; U.S.A. 1973.
- 240- Guiraud, P.:
Rhetoric and Stylistics in Current trends in linguistics, Vol 12. ed. Thomas sobeok. The Hague Mouton 1974. PP. 943 - 955.

- 241- Haugh G.:
Style and stylistics, London, 1969.
- 242- Mukarovsky Jan:
Standard Language and poetic Language in Linguistics and Literary style. ed. Donald C. Freeman, New York. 1970.
- 243- Nowotny winifred:
The Language poets Use. University of London. 1975.
- 244- Ulmann, S.:
Meaning and style, Oxford. 1973.

رابعاً: المعاجم:-

- ٢٤٥- لسان العرب: لابن منظور، تحقيق عبد الله على الكبير وآخرين، نشر دار المعارف بمصر ١٩٧٩م.

خامساً: الدوريات:-

- ٢٤٦- مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول، السنة الثامنة، ١٩٨٨م، تصدر عن وزارة الثقافة والإعلام بالعراق.
- ٢٤٧- مجلة دراسات عربية وإسلامية (سلسلة أبحاث جامعية يشرف على إصدارها د. حامد طاهر، بكلية دار العلوم - القاهرة)، العدد الثاني - فبراير ١٩٨٤م، نشر مكتبة الزهراء بالقاهرة.
- ٢٤٨- مجلة عالم الفكر، العدد الثاني، المجلد التاسع (يوليو - سبتمبر) ١٩٧٨م، تصدرها وزارة الإعلام في الكويت.
- ٢٤٩- مجلة فصول، العدد الثالث، المجلد الأول، إبريل ١٩٨١م، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة.
- ٢٥٠- مجلة فصول، العدد الأول، المجلد السادس، أكتوبر - ديسمبر، ١٩٨٥م، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة .

٢٥١- مجلة فصول، العددان الثالث والرابع، المجلد السابع، إبريل - سبتمبر، ١٩٨٧م،
تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة.

٢٥٢- مجلة القاهرة، العدد ١٠٣، يناير، ١٩٩٠، تصدر عن الهيئة المصرية العامة
للكتاب بالقاهرة

٢٥٣- مجلة المعرفة، العدد ١٢٦، آب، ١٩٧٢، تصدر عن وزارة الثقافة بسوريا.

الفهرس

الصفحة	الموضوع
٢٦ - ٩	مقدمة
	الفصل الأول
٧١ - ٢٩	مفهوم النثر الفني
	الفصل الثاني
١٣٦ - ٧٥	وظيفة النثر الفني
	الفصل الثالث
٢٢٩ - ١٣٩	اللغة وبعض الظواهر الأسلوبية
	الفصل الرابع
٣٠٧ - ٢٣٣	الصورة الفنية
	الفصل الخامس
٣٨٧ - ٣١١	الموسيقى والبناء الفني
٣٩٧ - ٣٩١	الخاتمة
٤٢٣ - ٤٠١	المصادر والمراجع
٤٢٤	الفهرس

رقم الايداع

٩٣/٩٤٥٣

I.S.B.N.

977 - 00 - 5963 - 3



مركز معالجة الوثائق

Document Handling Center



طريق الكوم البر الشرقي شارع سعد زغلول ت ٣٢.٦٢٢



مركز معالجة الوثائق
Document Handling Center

شعبان الكرم، البر الشرقي شارع سعد زقزلو ت ٢٢، ٦٢٢